Bogdan Popa

Sexul şi Capitalul

O teorie a filmului românesc

www.tracusarte.ro
Editura Tracus Arte
București, str. Sava Henția nr. 2, sector 1
© 2017 Tracus Arte

Bogdan Popa

Sexul şi Capitalul

O teorie a filmului românesc

Tracus Arte

2017

Cuprins

Cuvânt-înainte 7

Introducere 9

Strigoii sau cum să dezgropi morții din cimitirul filmului românesc (1965, 1993, 2016) 14

Împotriva esteticii realiste. Cadrele-visare ca întreruperi anticapitaliste 47

Răii. Noul obiect monstruos (*aka* Vlad Ivanov) şi figura profesorului socialist 80

Orgasmul sau cum să distrugi capitalismul alb 119

Istoria socială ca un cadru-visare. Împotriva „autenticității" eroului 153

Melancolia sau cum să reziști dorinței de a îngropa lumea socialistă (1979, 1993, 2014) 183

Triumful proprietății? Nu încă. Şi noi îi răspundem prin relații perverse cu poliția şi mama 207

Ceauşescu sau cum să faci sex cu comunistul rău 232

Împotriva profesionalizării coloniale Cum să te laşi „ocupat" de trauma trecutului 266

Ruşinea sexuală ca grevă. *Proba de microfon* şi estetica întreruperii 285

Termeni-cheie de teoria filmului 314

Cuvânt-înainte

Am început să scriu la cartea de față în București, în august 2016, la propunerea lui Vasile Mihalache. Totul a început ca o serie de comentarii despre film şi psihanaliză pe site-ul coordonat de Dorin Liviu Bâtfoi, *CafeGradiva*, dar s-a transformat treptat într-un volum de teorie a filmului. Am terminat-o în martie 2017, când locuiam într-un cartier portorican sărac din Cleveland şi predam la Universitatea Oberlin, Ohio. Dorin şi Vasile, mulțumesc pentru ajutor.

Tonul cărții este academic, iar ea se adresează unui public interesat de teoria politică de stânga. *Sexul şi Capitalul* se inspiră din teoria marxistă, din studiile *queer*, din teoriile filmului influențate de studiile americane şi postcoloniale. Spre deosebire de tonul academic al prozei explicative, am ales să-mi dezvolt ideile, din când în când, şi într-un stil literar, în care exprimarea este mai violentă şi tendențioasă. Pentru a indică trecerea la un alt stil de redactare, am marcat pasajele respective în italice.

Bogdan Popa

Introducere

Sexul şi Capitalul este o teorie marxistă care regândeşte legătura dintre muncă, valoare şi sex. Ea foloseşte materiale extrase din cinematograful național, atât din cel socialist, cât şi din cel recent. Dacă *Marfa şi banii* (Cristi Puiu, 2001) a inaugurat Noul Val Românesc în cinematografie, cartea de față continuă preocuparea, abia schițată în film, a discuției despre formarea valorii-marfă în postsocialism. În loc să mă focalizez pe noul cinema, aşa cum o fac multe studii de specialitate, voi explora aici arhiva filmelor socialiste, în special cea a anilor 1980. Din contrastul dintre socialism şi prezent, urmăresc să identific cum s-au schimbat munca şi sexualitatea în noile condiții de producție neoliberală. În secțiunea I a *Capitalului*, Marx a analizat formarea fetişismului mărfii şi a arătat că mărfurile devin produse mistice, atunci când îşi pierd legătura cu munca necesară pentru materializarea lor. La fel ca Marx, îmi propun aici să analizez procesul de formare a valorii Noului Val şi îi voi opune munca filmelor socialiste, care sunt tratate ca „gunoi istoric".

Pentru a regândi valoarea unui cinematograf considerat mort, voi investiga mai întâi unde se află astăzi filmul contemporan românesc de autor. Noul Val a devenit marfă pe piața globală prin extragerea de valoare din cinematograful socialist. El produce un real care este imaginat ca

natural, ca o descriere autentică „a ceea ce este”. Acest pozitivism al percepției ascunde intenții ideologice de adâncime, care se bazează pe sexualitatea familiei de clasă mijlocie şi pe respingerea egalității sociale. Estetica „realismului” e preluată de noii regizori din lumea dispărută a socialismului de stat, dar o vom folosi aici pentru a reimagina sexualitatea anticapitalistă. Astăzi, socialismul este deja ireal, un suprarealism al unui vis pe care alții l-au avut în trecut. Prin contrast, filmele din socialismul târziu discută moduri ale imaginației care au fost îngropate în cinematograful recent. Ca să revitalizăm munca invizibilă a unei arhive abandonate, cititorii vor fi invitați să bântuiască prin zonele moarte ale cinematografiei, să aibă orgasm cu răii, „Ceaușescu” şi „țiganii”, să devină melancolici şi să facă istorie socială. Prin atragerea cititorului în practici absurde şi ireale, cartea respinge tot ceea ce este definit ca realitate dată, considerată „naturală”.

Teoria mea anticapitalistă este derivată din contrastul dintre filmele „gunoi” ale socialismului şi cinematograful de artă contemporan. Producții cum sunt *Răscoala*, *Racheta albă*, *Imposibila iubire*, *Sfârşitul nopții*, cântecul Romicăi Puceanu – „Un țigan avea o casă”, *Proba de microfon* ori cadrele propagandei din *Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu* sunt analizate ca având valoare în relație cu noul cinema. Le voi numi „filme-visare” pentru că au capacitatea să fie ireale, ca obiecte-dejecții în noua lume a capitalului. Ele nu sunt valoroase în sine şi multe din ele au funcționat în socialism ca un mecanism politic de disciplinare. Valoarea lor astăzi se naşte din capacitatea istorică de a chestiona convingerile noii clase capitaliste românești. De pildă, *Răscoala* ne face să vedem că sexua-

litatea este o relație care derivă din natura proprietății. Sexul este o relație istorică în care relațiile de putere între parteneri sunt bazate pe bani, proprietate şi avere. Apoi, plecând de la *Sfârşitul nopții*, voi argumenta că figura procurorului cinstit şi corect, de tip Laura Codruța Kövesi, nu este o figură a succesului capitalismului, cât una a disperării lui, în încercarea de a salva clasa de mijloc de succes românească. Mai departe, *Sexul şi Capitalul* ne face să înțelegem că figurile „răilor" postsocialişti, cum sunt personajele jucate de Vlad Ivanov, înlocuiesc figuri ale autorității socialiste care au dispărut în capitalismul nou, cum ar fi cele ale educatorilor egalitarişti de tipul profesorului Axinte (*Racheta Albă*). Mai mult, ea ne va introduce în lumea relațiilor rasializate din filmul românesc, care sunt urmărite genealogic, de la *Țiganiada* lui Budai-Deleanu, până la *Aferim*. Nu în ultimul rând, cartea foloseşte *Proba de microfon* pentru a demonstra că atracția sexuală nu e opusul ruşinii, ci că, dimpotrivă, ruşinea incită şi produce relații sexuale şi afective care ne scot din etica unor locuri bine fixate în societate.

În al doilea rând, pe lângă teoretizarea valorii „gunoiului cinematografic", cartea este şi un manual din care poți învăța cum să elimini noua clasă din postsocialism. În analiza mea, socialismul anilor 1980 ne arată nu numai moduri de viață care au murit, dar şi o sexualitate care va veni, în opoziție cu sexualitatea actuală a clasei de mijloc româneşti. *Sexul şi Capitalul* vrea să formeze o coaliție a celor disprețuiți şi fără proprietate, o anticlasă, una care trăieşte deja într-un viitor care încă nu a fost imaginat. Gay, muncitor, prostituată, amărăştean, „țigan", comunist, muist, cocalar, panaramă sunt termeni mobilizați aici pentru

a distruge sexualitatea normativă românească. Sexualitatea românească – la fel ca un Iphone 7 sau ca funcția de director executiv – este o marfă și ea depinde de reprezentarea ei în filme precum *Bacalaureat*, *Boogie*, *Sieranevada*, *Poziția copilului*, *Polițist, adjectiv*.[1] Anticlasa disprețuiților poate să intre în grevă și să refuze circulația sexului în capitalul actual. Greva va pleca de la munca de producere a practicilor antiheterocapitaliste, care este diferită de transformarea lor în valoare-marfă. Posibilitatea unei lumi noi, cu plăceri și relații interumane alternative, derivă din contradicția dintre sexul anticapitalist și marfa care ne este oferită de noua societate, așa cum este ea livrată de cinematograful românesc recent.

Sub forma unui ghid practic, cartea îți sugerează ce să faci atunci când sexul *nu* este bun, etic, sănătos, alb, dezirabil, modern, românesc ori occidental. Pe lângă o incitare la grevă, vreau să teoretizez și un anumit simț comun care este critic față de proprietatea sexului. Teoria filmului pe care o propun este un instrument genealogic pe care alții îl vor putea folosi în lupta împotriva sexualității de clasă mijlocie, care se dorește a fi o normă universală. În carte, sper că voi contribui cu multe intervenții, din zona de stânga critică, la schimbarea percepției că sexul este proprie-

[1] În teoria mea neomarxistă, individul își „cară" valoarea pe care o are în societate în calculatorul lui cu filme. Nu numai banii sunt astăzi un indicator de valoare, așa cum ne spunea Marx, ci și filmele care ne organizează imaginația și modul în care putem visa în capitalism. Vezi Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, trad. Martin Nicolaus, London, Penguin, 1993, p.157: „The individual carrie shis social power, as well as his bond with society, in his pocket."

tate privată. Cartea vrea să producă un sex nou, terifiant, care, sper eu, va duce la o politică a sexualității diferită de cea de astăzi. Dorința mea este să poți să îți imaginezi noi relații sexuale şi afective cu obiecte care acum sunt identificate ca inferioare şi abjecte. Celuloidul este un teritoriu al visării încă necomodificate. Lumea nouă poate fi inventată şi prin practica cititului, iar sexul nou te va aştepta răbdător, cu picioarele desfăcute, după ce o să citeşti propozițiile din fața ta.

Strigoii sau cum să dezgropi morții din cimitirul filmului românesc (1965, 1993, 2016)

şi muream,
amândoi.
încet, fără nicio grabă.
fără niciun sentiment.
şi fără să ne cunoaştem.
ca o datorie.

imitam oameni.
Vasile Mihalache[1]

Teoria anticapitalistă de față oferă tactici politice pentru a pune sub semnul întrebării valoarea asociată noului capitalism românesc. Ea teoretizează materiale cinematografice – şi voi folosi în principal filmele socialismului târziu din anii 1980 – pentru a imagina o nouă sexualitate politică. Reinterpretarea filmelor socialiste, considerate gunoi istoric, ne va ajuta să nu acceptăm ca naturale şi unice normele şi estetica Noului Val Românesc.[2]

[1]Vasile Mihalache, *mort după om*, Bucureşti, Tracus Arte, 2016.
[2] Voi folosi aici termenul de Noul Val Românesc, aşa cum îl foloseşte A. O. Scott într-un articol programatic, „New Wave on the Black Sea", în *New York Times*, 20 ianuarie 2008.

În prima secțiune, vă propun să deveniți strigoi pentru a înțelege cum poate fi bântuit prezentul cinematografic ca marfă. Pentru a ne vampiriza, trebuie să dezgropăm morții care au murit în filmele gunoi socialiste.[1] În cele ce urmează, vom fi gropari, dar vom deveni şi morți-vii, prin locuirea filmelor care au fost uitate şi îngropate. De ce e nevoie de strigoi ca tactică anticapitalistă? Dacă astăzi imităm oameni, trebuind să ne trăim umanitatea prin relația cu personajele filmului contemporan, prin dezumanizare, adică prin capacitatea de a nu mai fi oamenii prezentului capitalist, putem să ne schimbăm. Când imităm oamenii de pe ecranele din mall, modurile de a simți şi a acționa din socialism sunt eliminate şi înmormântate. Dar moartea unor filme şi a unor experiențe istorice nu presupune şi inexistența lor spectrală. Pentru a distruge umanitatea noastră prezentă, trebuie să murim în corpurile noastre imaginate pe ecran. Tactica transformării în strigoi îşi doreşte să creeze condițiile pentru un viitor anticapitalist, care derivă din istoria moartă a socialismului. Căutatul într-o arhivă moartă pe care vi-l propun arată un cinematograf care e interesat de problema proprietății, a claselor sociale şi a sexualității. El ne aduce în memorie spectre pe care trebuie să le reprimăm, tocmai pentru că ele deja ne bântuie imaginația şi visele.

[1] Pentru istorii ale cinematografului nou şi vechi românesc, vezi *CloseUp: Film and Media Studies*, ed. Dana Duma şi Andrei Gorzo, vol. 1, nr. 1, UNATC Press, Bucureşti, 2013; Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*, Bucureşti, Humanitas, 2012; Călin Căliman, *Istoria filmului românesc, 1897-2010*, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 2000.

Arhiva socialistă de filme este un cimitir al sexului, un loc unde putem vedea cum filmul a murit. Un loc al lipsei de speranță care trimite la ceea ce a fost cinematograful de la început, un produs curios, care nu putea fi încadrat nici ca artă, nici ca reprezentare nemediată[1]. Fiind un gen hibrid, care nu identifica esențialul în reprezentare (așa cum face știința, sau cum se zice că face) și care nu propunea o sinteză a sensibilului (așa cum face arta, într-un model estetic tradițional), cinematograful era interesat de mișcarea contingentă, „a unui moment oarecare"[2]. Ca mișcare contingentă unui moment istoric considerat mort, filmul socialist poate propune o interogare a relațiilor de clasă și a proprietății, care a dispărut în noul film românesc. În loc să ne uităm la filmul lui Cristian Mungiu, *Bacalaureat* (2016), ca la un loc al viitorului posibil al noii clase de mijloc, vă invit să priviți filme cum sunt *Răscoala* (1965) și *Cel mai iubit dintre pământeni* (1993), pentru a ocupa trecutul într-un mod nou.[3] Filmul socialist

[1] După cum ne spune Gilles Deleuze, pionerii cinematografului, ca Marey și Lumière, nu au fost optimiști în legătură cu viitorul cinematografiei, pentru că el nu era nici artă, nici știință. Gilles Deleuze, *Cinema I, The Movement Image*, trad. de Hugh Tomlinson, London, Bloomsbury, 2013, p.7.

[2] Vezi Deleuze, 2013, pp. 6-7.

[3] Florin Poenaru a fost unul dintre primii care au teoretizat noul cinema românesc ca promovând distanțarea față de socialism. Vezi *CriticAtac*, „Râs, lacrimi și priviri coloniale", 15 noiembrie 2010. Pentru legătura dintre formarea clasei de mijloc românești și noul cinema, vezi Vladimir Bulat, „Guten Morgen. Noua burghezie", *CriticAtac*, 14 Octombrie 2010; Costi Rogozanu, „Noul Cinema Românesc și lucruri care chiar nu pot fi spuse altfel", în *Critic Atac*, 19 Octombrie, 2012.

este o arhivă încăpățânată, care se opune intenției regizorilor Noului Val, precum Cristian Mungiu, de a proiecta o traiectorie deja determinată a viitorului.

Realismul-macabru românesc ca marfă

„Nu trebuie uitat, desigur, că nu poate exista niciun avantaj politic derivat din acest control [al celor ce muncesc, n.n.] până când filmul nu se va elibera de lanțurile exploatării capitaliste. Capitalul filmului utilizează oportunitățile revoluționare implicite în acest control în scopuri contrarevoluționare."[1] Noul cinema românesc, în jocul fetişismului capitalist, este o marfă seducătoare pentru un public tânăr interesat de avangardă estetică. După Walter Benjamin, filmul e o formă de artă care surprinde cu precizie modul de funcționare a capitalismului în care trăim. Capitalismul actual face o investiție serioasă de timp şi bani pentru a produce un prezent, care să nu fie asociat cu nimic din ce a fost înainte. Spre deosebire de o haină sau de un produs alimentar, unde poți citi etichetele şi înțelege unde sunt făcute, filmul îşi ascunde modul de producție.[2] Filmul se prezintă „aici şi acum", ca un manechin din vitrină pe care îl admiri şi atât. Filmul nou românesc face

[1] Vezi Walter Benjamin, „Lucrarea de artă în epoca reproductibilității sale tehnice", în *Post/h/um 2. Jurnal de studii (post)umaniste*, trad. Daniel Clinci, http://posthum.ro/walter-benjamin.

[2] Dacă genericul ne spune unde a fost făcut filmul, de către cine şi cum, el pare să devină din ce în ce mai scurt. Sau, din *opening credits*, el devine *closing credits* şi este pus la sfârşit, astfel încât spectatorul să plece în timpul derulării lui. Trist, dar şi elocvent în acelaşi timp, modul de producție al filmului a ajuns sa fie înmormântat pe final.

să dispară munca şi istoria materială care îl fac posibil. Câți dintre noi văd *Bacalaureat* (Mungiu, 2016) şi înțeleg că filmul derivă dintr-un proces de producție care posedă corpuri, o locație, producători şi tactici care îl fac să devină material? Ca marfă, Noul Val Românesc produce sentimente, reacții, bani şi chiar un răspuns ideologic, aşa cum este cartea de față. Valoarea filmului e dată de capacitatea de a fi nou şi relevant pentru consumatorii lui. Prin contrast, filmele socialismului obosit sunt mărfuri care au ieşit din circulația valorii prezente. Ele sunt un loc captivant pe care putem să-l bântuim pentru că nu mai are pretenția de a extrage valoare din muncă. Pentru că e mort pentru capital şi pentru consumatorii lui, filmul socialist ne arată un viitor care va veni.

Realismul macabru a devenit o marfă românească de succes pe piața globală. „Noul" şi descrierea realității „aşa cum este ea", macabră, sunt criteriile care confirmă valoarea-marfă. *Marfa şi banii* (Cristi Puiu, 2001) a inaugurat noul cinematograf şi s-a născut din fronda avangardei, a mişcării care zice *nu* trecutului; un cinematograf a apărut prin exaltarea noutății şi a schimbării.[1] Cinematograful românesc s-a transformat într-unul competitiv, în produsul artistic care face *brand* bun țării. Dar mai e nevoie de ceva pentru a vinde, şi anume traducerea realismului românesc pentru o piață de film specializată. Ca film exemplar pentru începuturile realismului macabru, *Niki Ardelean, colonel în rezervă* (2003) i-a reunit pe cei

[1] La momentul din *Marfa şi banii* se revine acum ca la momentul revoluționar de început (vezi *Acasă la Tata*, filmul lui Andrei Cohn, 2015, care e făcut ca un omagiu adus lui Cristi Puiu).

care au inaugurat noul cinematograf (Lucian Pintilie, regizor; Cristi Puiu şi Răzvan Rădulescu, scenarişti). În film, estetica care uneşte realismul sărăciei cu cel al morții groteşti a colonelului Ardelean a creat un gen care traduce realitatea românească pentru capitalismul global. La fel ca *Niki Ardelean…*, filme de succes la Cannes, precum *Moartea domnului Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005) şi *Bacalaureat* (Cristian Mungiu, 2016), au vândut o rețetă realistă, de tipul „asta se întâmplă şi iată de ce se întâmplă", în toate țările postsocialiste.

Deşi unii critici consideră că accesul lui Cristian Mungiu la piața globală este o problemă, ei nu observă că filmele lui sunt diferite de cinematograful de tip Hollywood, pentru că vor să vândă „realismul estic" pe piața capitalului vestic.[1] La Hollywood se traduc coduri nord-americane, pe care trebuie să le imaginezi ca universale – visul american, etica muncii, individualismul, duşmanii lumii libere, în limbajul vânzării planetare. Criticii au dreptate când spun că ai nevoie de Mungiu pentru a traduce pe piața globală „corupția" din România. El îți oferă o poveste cu linii pedagogice groase, care simplifică şi vinde specificul local. Nevoia de comercializare este puternică, iar cei aflați la periferie vând poveşti care folosesc narațiuni simple şi previzibile. Însă, specific lui Mungiu este realismul estic vândut în relație cu un eveniment macabru, pentru că estul este deja un teritoriu al existenței violente şi sărace. Dacă atât filmele lui Puiu, cât şi cele ale lui Mungiu depind de o retorică a

[1] Vezi Lucian Maier, *Drame-Bacalaureat*, http://agenda.liternet.ro/articol/21016/Lucian-Maier/Drame-Bacalaureat.html.

noului şi a „realității" pentru a putea fi exportate, cinematograful lui Mungiu oferă o traducere mai simplă a estului sărman. Spre deosebire de Puiu, care este interesat de „autenticul" reprezentării, Mungiu face din macabrul unui eveniment violent un produs deja împachetat cum trebuie.[1] Mungiu este, de aceea, mai bine plasat să ofere ceea ce se aşteaptă, adică un realism nou şi deja tradus pentru o piață internațională flămândă de exotism local.

Filmul românesc are valoare, dar ea se produce în condițiile unui capitalism global care este interesat ca valoarea să existe în anumite condiții de schimb. Dacă cinematograful românesc din anii 1960-1970 era preocupat de producția fordistă de eroi socialişti, noul cinema românesc produce macabru ca valoare-marfă.[2] Realismul macabru, unde condițiile de viață teribile trebuie legate de un eveniment violent, a devenit „stilul" cinematografului local.[3]

Filmul românesc de autor nu a devenit prin coincidență forma de artă privilegiată în discuțiile publice din România. Ce scot pe piață Cristian Mungiu sau Cristi Puiu

[1] Vezi, de pildă, avortul din *Patru luni, trei săptămâni şi două zile* sau violul din *Bacalaureat*.

[2] Pentru relația conceptuală între cele două perioade, fordism şi postfordism, şi rolul lor în capitalismul global, vezi David Harvey, „Flexible acumulation through urbanization: reflections on «post-modernism» in the American city", *Antipode*, 19 (3), pp. 260-286.

[3] Vezi şi descrierea filmului lui Puiu în A. O Scott, „New Wave on the Black Sea": „*Moartea domnului Lăzărescu*: Filmat într-un stil cvasi-documentar, în locații urbane plictisitoare – un apartament în stare proastă, interiorul unei ambulanțe, o serie de camere de examinare şi aşteptare din spital, cu becuri fluorescente – el urmăreşte un arc narativ de la morbiditate la mortalitate marcat de momente oribile şi triviale, de malpraxis medical" [trad. mea].

este o viziune a noului cultural, dar şi un mod de a trăi racordat la un „aici şi acum" al valorii. Ca marfă, Noul Val Românesc are capacitatea de a se mişca rapid. El poate fi transportat imediat, fără costuri mari, şi poate să ofere o satisfacţie instantanee, aşa cum o făceau mărfurile tradiţionale ale capitalismului timpuriu: cafeaua, sclavii, zahărul, ceaiul, bumbacul etc.[1] În plus, nu mai este nevoie de plantaţie sau de corăbii pentru a mişca filmul. Fiind un produs unic în jocul capitalist, filmul reuşeşte să se separe de munca necesară pentru a-l produce. Dacă munca e ilizibilă, atunci locul şi spaţiul de producere ale mărfii dispar. Filmul oferă iluzia fetişistă a ieşirii din istorie, a naturalizării imaginii reale şi obiective. Dar marfa-film nu este atât de diferită pe cât pare de cafea şi de zahăr.[2] Ea nu

[1] Comparaţia dintre noul cinema şi zahăr, de pildă, are la bază rolul istoric pe care îl au mărfurile de lux în capitalism. După cum spune Constanţa Vintilă-Ghiţulescu, între 1750 şi 1860, în Ţările Române, zahărul „este accesibil pe piaţa capitalei, dar aproape necunoscut într-unul din satele ţinutului Neamţ, aşa cum nărmezile [portocalele, n.n.] sau lămâile nu există nici măcar în imaginaţia ţăranilor şi a robilor ţigani de prin locurile îndepărtate" (*Patimă şi desfătare. Despre lucrurile mărunte ale vieţii cotidiene în societatea românească*, Bucureşti, Humanitas, 2015, p. 16). Ca zahărul în trecut, noul cinema este un produs de lux care nu este cunoscut în multe din satele României. Dar ne putem imagina o nouă epocă viitoare în care ideologia românismului va putea fi reprodusă prin accesul rapid la Noul Val, într-un mod nu foarte diferit de cel în care zahărul a devenit o marfă accesibilă astăzi şi la sate.

[2] Cafeaua are un ritm al băutului care trebuie să ducă la consumatori atenţi, vigilenţi şi capabili să se concentreze pe munca lor. Zahărul a devenit un produs care produce energie şi îţi oferă un supliment de fericire rapidă. Pentru o bună istorie a zahărului ca marfă în colonialismul capitalului, vezi Sidney Mintz, *Sweetnessand Power: The Place of Sugar in Modern History*, London, Penguin Books, 1987.

este diferită de modalitățile de apropriere a negrului (*blackness*), care trebuie consumat prin separarea de producția lui în comunități ale diasporei africane.[1] Pentru că se consumă repede, imaginea s-a instalat deja ca hegemonică. Spre deosebire de carte sau de pictură, filmul pare că e rezultatul unei munci care dispare aproape instantaneu,[2] fiind consumat ca o pauză de muncă. Acesta devine mediul potrivit circulației intense, de unde poți lua o secvență pe care să o vizionezi oriunde, imediat. Dar tocmai pentru că el se vrea vândut într-o rapiditate fără mediere şi fără istorie, filmul trebuie scos din aparatul lui de producție, omorât ca marfă şi reorientat către un alt mod de existență.

Noul Val al realismului românesc nu vinde doar realitate, ci şi o biopolitică, un mod de viață de succes. Generația tânără, în avangarda ei, visează să se întrețină din publicitate şi să facă filme de autor. Cele două industrii ale imaginii, publicitatea şi filmul, sunt fețele unui proces istoric prin care capitalismul este trăit de o generație care îl contestă, dar şi îl întreține. Viața pare să fie astăzi modelată pe o ambivalență constitutivă. Realismul estic poate fi produs pentru că banii din publicitate îl fac posibil. Ca artist în capitalism, reproduci, prin crearea reclamelor, o cultură a consumului, dar, în acelaşi timp, vrei să o

[1] Eric Lott a investigat mecanismul de producție al *blackface*-ului în relație cu clasa muncitoare albă în secolul XIX în Statele Unite, *Love and Theft: Blackfaceministrelsyandthe American Working Class*, Oxford University Press, 2013.

[2] Poezia, care depinde de formarea unui spațiu național şi a unui canon local, are nevoie de traducător pentru a fi exportată în alte spații. Pentru că este localizată în mişcarea contingentă a limbii, ea este mai greu de vândut, în comparație cu romanul.

subminezi prin încercarea de a-i surprinde viaţa şi istoria. Realismul trebuie să fie nou şi să se opună ficţiunilor din advertising, care produc imagini idealizate despre mărfuri. Deşi de multe ori cinemaul nou al lui Puiu, prin intenţia lui avangardistă, este opus filmelor lui Mungiu, de festival, dar şi intenţionat populare, amândoi împărtăşesc o imaginaţie comună în ceea ce priveşte modul lor de producţie. Filmele sunt produse cu intenţia de a fi valorizate, mai întâi, într-un circuit specializat, cel al experţilor de la festival şi, odată ce primesc o anumită autorizaţie externă, devin bune şi pentru circuitul intern. „Noul" artistic, confirmat întotdeauna mai întâi pe piaţa globală, devine acea valoare care confirmă filmul. Filmele româneşti nu sunt diferite de alte moduri de producţie, ca cele academice sau din circuite specializate, unde o anumită comunitate de profesionişti este prima care pune eticheta de valoare pe marfă. Dar ce este atât special în legătură cu filmul nou? Faptul că vinde realismul macabru ca pe o descriere a realităţii româneşti; şi o face prin biopolitica ambivalenţei, adică situează filmul ca mod critic de înţelegere a realităţii, în timp ce vinde românitatea ca pe un produs pentru consum global, localizând-o într-un spaţiu inferior şi violent.

În capitolul de faţă, vei înţelege ideologia unor producţii cinematografice organizate sub eticheta Noul Val Românesc. Pentru asta, cititorule, trebuie să accepţi că practicile şi sentimentele tale nu sunt numai individuale, ci şi produse de un cadru temporal şi economic specific. Odată ce înţelegi asta, poţi începe să vezi cum funcţionezi tu, ca subiect al unei noi clase sexuale şi politice. Dar nu te descuraja, filmul nou românesc există într-un loc special

din capitalism, care, odată identificat, poate să îți arate cum să suprimi noua clasă. Putem să ne împotrivim valorii-marfă capitaliste dacă avem acces la munca celor care o produc. Și putem să ne imaginăm un alt mod de producție dacă ne despărțim de procesul prin care este creată valoarea în circuitul intelectual românesc.

Sexualitatea din 2016 privită prin lentila lui 1965

Munca prin care realismul românesc este vândut la export nu poate fi separată de o anumită reprezentare a sexualității-marfă. Pentru a înțelege cum este produsă sexualitatea în noul cinema, voi analiza cum sunt reprezentate actele sexuale în filmul lui Cristian Mungiu, *Bacalaureat* (2016).[1] În acest film din 2016, sexul nu mai este văzut în relație cu proprietatea și munca. Prezentul, așa cum ni-l arată Mungiu, are o clasă medie deprimată și frustrată care nu își analizează propriile condiții de producție. Teritoriul fanteziilor clasei de mijloc este copilul supereducat. Proprietatea asupra copilului și frica de a fi deposedat de el par să fie asumpții de fundal, care nu pot fi interogate. Dar dacă interpretăm un film socialist, așa cum e *Răscoala* (Mircea Mureșan, 1965), nu numai ca pe un simplu „gunoi", ci și ca pe unul care ne poate vorbi despre proprietate în capitalism, atunci putem să înțelegem ce se

[1] Sexul, ca să stabilim o ordine a existenței, apare mai întâi în film și apoi îl facem cu corpurile noastre. Dacă filmul te face să visezi la sex, atunci sexul visat pe ecrane este cel care va deveni material, în corpurile noastre.

întâmplă cu sexualitatea noului cinema. Reprezentarea sexualității în socialism ne propune un mod de a gândi sexualitatea dincolo de generația crescută în cultul victoriei capitalismului.

În *Bacalaureat*, Eliza (Maria-Victoria Drăguș), fiica personajului principal, Romeo (Adrian Titieni), este încarnarea unei speranțe, aceea că doi părinți ambițioși vor realiza o Românie occidentală, nouă. Dacă Eliza, ca act sexual şi afectiv, a fost produsă ca speranță, ea trebuie să şi eşueze în România. Speranța locuieşte întotdeauna departe, într-un viitor al Occidentului, care e imaginat de tată ca model de viață normală.[1] Viitorul capitalist este universitatea britanică de succes: curată, cu veverițe şi oameni necorupți. Viitorul este un ideal gentrificat, deja hegemonic în România, în spațiile unde romii, cei cu practici sexuale nenormative, săracii şi alții sunt împinşi în afara urbanului şi a conştiinței sociale.[2] Dar Eliza este şi spațiul unei frâne, al traumei afective şi corporale, care poate să corupă viitorul imaginat de părinți. Ea este agresată sexual de un necunoscut, care poate să îi întrerupă viitorul strălucit şi occidental. Ea e agresată, poate, şi pentru că reprezintă un inaccesibil de clasă, aşa cum este ea construită în România postsocialistă.

---

[1] Pentru traficul femeilor migrante în contextul noii Europe, vezi Anca Pârvulescu, *The Traffic In Women'sWork: East European Migration and theMaking of Europe*, University of Chicago Press, 2014.

[2] Vezi documentarul despre Pata Rât, *Prea-fericiții din groapa de gunoi*, producători Farid Fairuz, Mihaela Mihailov, Tania Cucoreanu, KatiaPascariu şi Mădălina Dan, accesibil online: http://totb.ro/video-documentarul-prea-fericitii-din-groapa-de-gunoi-disponibil-integral-pe-net.

Bacalaureat este, până la urmă, povestea anxietății lui Romeo, medicul din orașul Victoria, care se teme că pierde lucrurile importante ale vieții. Frica lui Romeo este legată de proprietate și de lucrurile de care ar putea fi deposedat, și anume căsătoria, amanta, viitorul fiicei și poziția lui socială.[1] Pe final, o anumită frică a lui Romeo se dovedește a fi întemeiată. Reprezentanta tinerei generații, Eliza, se desprinde de tată și de imaginația lui. Ca Otilia din *Patru săptămâni, trei luni, și două zile* (Cristian Mungiu, 2007), ea refuză un anumit model al familiei. Ea caută noi relații, pe orizontală, care să deschidă un alt viitor. Însă, acest viitor al noii generații este făcut posibil doar prin ocultarea diferențelor de clasă socială și de rasă. Tânăra, prin eliberarea ei de tată, ne spune și povestea viitoare a formării unei noi clase sociale, care, mai moralistă și mai inteligentă, se va detașa de trecutul formării ei istorice.

Există două momente în care sexualitatea devine centrală în filmul lui Mungiu. Mai întâi, filmul se deschide cu o scenă în care Romeo și amanta, Magda (Lia Bugnar), au o relație ilicită. Contactul sexual dintre cei doi amanți este tensionat și înțelegem că există dorință între cei doi, dar și probleme care nu sunt încă discutate. Apoi, filmul ne vorbește despre un abuz sexual. Un bărbat necunoscut a încercat să o violeze pe Eliza, dar nu vedem scena în cauză. Ce cunoaștem sunt anumite reprezentări ale scenei, din perspectiva tatălui furios. Cele două scene legate de

[1] Frustrarea de clasă este reprezentată prin modul în care Romeo vorbește cu soția, o pierzătoare a postsocialismului, sau cu prietenul fiicei, considerat nedemn de ea.

acte sexuale, una reprezentată direct şi cealaltă indirect, prin descrierile personajelor, sunt ambele transgresive. Avem o relație între un bărbat însurat şi o femeie, care contrazice regula actelor sexuale normale în cuplurile căsătorite. Apoi, avem un abuz sexual, care contrazice norma consensuală a sexului.

Cele două acte transgresive sunt parte a relației dintre sexualitate şi proprietate, care este în centrul preocupărilor personajului central. Pe parcursul filmului, Romeo pare pus în poziția de a răspunde la două întrebări. Mai întâi, eroul se întreabă mai întâi ce să facă în relația lui sexuală cu Magda şi, apoi, cum să reacționeze la agresiunea Elizei. Răspunsul la prima întrebare îl plasează ca transgresor într-o ierarhie a proprietății. Ca doctor şi reprezentant al moralității clasei mijlocie, Romeo se vede ca „inferior", ca violator al normelor comunitare. Răspunsul la a doua întrebare îl plasează în relație directă cu proprietatea pe care crede că o are asupra Elizei. Fiica-proprietate, cea pe care o vede ca o posibilă salvare pentru viața lui eşuată, este violată de către un bărbat necunoscut. Dorința de a se răzbuna şi de a găsi agresorul este legată de păstrarea proprietății asupra fiicei. Ca răspuns la a doua întrebare, Romeo trebuie să pedepsească transgresorul normelor comunității.

Din filmul lui Mungiu înțelegem că unele transgresiuni ale proprietății pot fi reprezentate vizual, în timp ce altele nu. Prima transgresiune poate fi vizibilă şi o putem vedea pentru că este erotică, dar nu traumatică. A doua transgresiune, cea a abuzului sexual, este de nevăzut acum, pentru că are o încărcătură traumatică prea puternică; ea rămâne doar povestită. Pentru a putea înțelege de ce un anumit tip de act sexual poate fi vizualizat de către Mungiu, iar altul

nu, avem nevoie o genealogie a sexului transgresiv în filmul românesc.

Ceea ce putea fi reprezentat în *Răscoala*, filmul lui Mircea Mureşan din 1965, e diferit de 2016. În *Răscoala*, reprezentarea abuzului sexual este un instrument pentru descrierea revoltei țărăneşti de la 1907. Sexul transgresiv este folosit de regizor pentru a ne arata problemele din clasa revoluționară pe care o reprezintă țăranii. El, însă, ne oferă şi o anumită justificare pentru violența sexuală. Dacă în 2016 nu mai există nicio justificare pentru violența unui bărbat față de o femeie, în 1965, o astfel de reprezentare era posibilă. Scena unui viol poate fi reprezentată în 1965, atât timp cât ştim că țăranul care o violează pe boieroaică, Petre, o face pentru că este exploatat şi îndeajuns de necopt pentru a deveni revoluționar.

În romanul lui Liviu Rebreanu, care oferă cadrul narativ pentru filmul lui Mureşan, eroul Petre este țăranul care vrea pământ şi femeie. Altfel spus, Petre vrea proprietate. Pe parcursul secolului al XIX-lea, dar şi la începutul secolului XX, țăranul devenea „român", adică respectat şi tratat decent, doar dacă se putea separa de proprietatea boierilor. A fi în proprietatea altuia – în diferite moduri, fie ca „țigan", fie ca iobag – era ultima treaptă socială.[1] Aşa cum înțelegem din revolta țăranilor, liberta-

[1]Voi folosi termenul „țigan" între ghilimele pentru a marca caracterul rasial al acestui cuvântul folosit pentru a-i disciplina pe subiecții cărora li se adresează şi pentru a produce o românitate albă. Termenul a fost folosit istoric cu sensul de sclav. Nu toți cei care sunt numiți „țigani" se află în poziții similare de vulnerabilitate socială. Populația romă, a cărei tradiție socială şi istorică a fost marcată de sclavie, este permanent inferiorizată prin folosirea limbajului rasist.

tea însemna să ai proprietate, pământ, acareturi, femeie şi copii. Ca să nu fii în proprietatea boierului, trebuie să ai proprietate privată, adică să devii la rândul tău un fel de boier. Este ceea ce numim astăzi avansare, o strategie prin care capitalismul funcționează pe bază de ierarhii legate de identitate şi proprietate. Petre, țăranul fără pământ, vrea să fie om, dar clasa asupritoare îi spulberă visele. El e refuzat de Nadina, fiica boierului, atunci când îi cere pământ. Boieroaica îl umileşte, iar umilința din partea unei femei este greu de îndurat pentru el. Relația de proprietate dintre cei doi este legată şi de tensiunea sexuală care se stabileşte între Petre şi Nadina. Nadina are ceva ce Petre doreşte, proprietatea pământului şi proprietatea sexului. Nadina nu i le oferă lui Petre. Egalitatea socială pe care Petre o imaginează în relație cu Nadina este distrusă de râsul batjocoritor al cucoanei. Pe final, Petre se răzbună, cucereşte pământul boierilor şi o violează pe Nadina în câmp, în timpul răscoalei țărăneşti. Succesul lui e temporar, pentru că armata națională, adusă să îi disciplineze pe țărani, îl omoară pe țăranul revoltat.

Filmul lui Mircea Mureşan, care câştiga Premiul *Opera Prima* la Cannes, era perfect pentru capta anumite dorințe ale partidelor de stânga din România şi Franța. Mai întâi, filmul este o reprezentare a unei convingeri împărtăşite de socialiştii români, care căutau o reprezentare obiectivă a unei revoluții eşuate. Pentru ei, țăranul Petre nu este îndeajuns de organizat şi iluminat pentru a fi un personaj pozitiv, unul care să devină noul activist de partid. Petre nu este nici Dej, nici viitorul Ceauşescu, adică o avangardă istorică decisă să schimbe relațiile de producție ierarhice. El este un om cu dorințe „normale" (adică heterosexuale şi de împroprietărire), care vrea să devină

proprietar şi este refuzat de clasa asupritoare. Morala legată de cazul țăranului Petre este că izbucnirile spontane eşuează, dacă nu sunt îndrumate de avangarda unor revoluționari de profesie, aşa cum sunt leniniştii. Petre se răzbună, dar țăranii pierd pentru că nu sunt încă comuniști.[1] În al doilea rând, ceea ce oferă filmul socialiştilor români este deja un mod de a se distanța de „socialismul defect" al țăranilor. Țăranii, ca noile figuri ale socialismului românesc, se şi împotrivesc colectivizării. Ei se dovedesc inferiori avangardei partidului. Țăranii reprezintă o problemă pentru că acționează nestăpânit şi nu ştiu să se organizeze pentru a-şi realiza adevăratele scopuri de clasă. Figura lui Petre în *Răscoala* ne arată cum conducerea socialistă este deja frustrată de o alianță cu o clasă care nu îşi înțelege interesele.

Dar filmul lui Mureşan era potrivit şi pentru un Cannes cu simpatii de stânga, care începe să se alieze cu socialiştii estici, desprinşi de curând de sub tutela sovietică. Cannesul premiază în *Răscoala* o estetică a realismul angajat şi macabru, iar ceea ce poate a plăcut juriului era ideea de complexitate morală şi frescă socială.[2] În filmul lui

[1] Unghiul ideologic ales de regizor face lumină în anumite dinamici sociale importante ale lui 1907. Până la urmă, la acel moment istoric, burghezia era decadentă, țăranii erau exploatați, iar comuniştii români nu se organizaseră încă pentru a prelua puterea.

[2] Suntem aici încă departe de *La Chinoise* (1967) şi experimentele lui Jean-Luc Godard, care se distanțase de estetica realist-socialistă, în care realitatea socială părea produsă nemediat pe peliculă. Prin tehnici de denaturalizare a produsului artistic, Godard s-a luptat şi cu ideea că produsul artistic e un produs direct al regizorului-autor. Prin contrast, Godard a fost interesat să arate că filmul capitalist este produs pe baza unui anumit mecanism şi a unor reguli care îl constrâng şi îl transformă în marfă.

Mureşan, lupta de clasă este reprezentată din perspectivă obiectiv-realistă, cu o prezentare a tuturor punctelor de vedere. Ca frescă socială, *Răscoala* nu are nici eroi şi nici ticăloşi. Dar dacă personajele sunt tragice şi ambivalente, filmul critică condițiile de exploatare politică şi socială. Petre şi ceilalți țărani se zbat în condiții grele. Ei sunt supuşi unor conflicte morale şi politice pentru că structura proprietății este nedreaptă. Complexitatea morală – pe fundalul criticii sociale – a fost rețeta de succes pentru cinemaul nou din 1965, care îl anticipează cumva pe cel apărut odată cu *Marfa şi banii*. El pune în scenă macabrul unei morți violente şi ne arată sărăcia şi condițiile tragice ale vieții personajelor oprimate.

Răscoala primeşte un premiu pentru că e deja încadrat ca film nou, ca film al unui cinema estic care se desprinde de realismul socialist considerat depăşit. Mircea Mureşan a fost vândut la Cannes ca un regizor foarte tânăr, ceea ce deja încadra producția lui la cinematograf socialist reformat. Iată ce ne spune regizorul:

> Deşi era marele favorit al juriului prezidat de Sophia Loren, nu se putea să ia „Palme d'Or" un film românesc, tocmai la o ediție aniversară a festivalului, a 20-a. Dar nici nu se putea să plecăm cu mâna goală. Şi atunci, Mihnea Gheorghiu s-a înțeles cu directorul festivalului, Favre Le Bret, căruia i-a spus că e primul meu film. Eu i-am corectat minciuna la conferința de presă, fapt reflectat şi de ziarele străine. El habar n-avea că vorbeam franțuzeşte la fel de bine ca el. M-a prezentat ca fiind un tânăr de 25 de ani, aflat la primul film, eu având de fapt 38.[1]

[1] Vezi Adrian Epure, „Eu chiar am aflat absolut întâmplător de nominalizare", în *Adevărul*, 21 mai, 2016, http://adevarul.ro/entertainment/film/o-jumatate-secol-rascoala-mircea-muresan-fost-premiat-cannes-eu-aflat-absolut-intamplator-nominalizare-1_573f5ac25ab6550cb822c70d/index.html.

Revenind la cinematograful contemporan românesc, acesta se naşte ca un nou realism prin abandonul ficțiunilor naționaliste de tip Sergiu Nicolaescu, care făcea ca eroii patrioți să-i învingă în luptă pe străinii răi.

Să luăm cazul filmului *Moartea domnului Lăzărescu* (2005), care l-a lansat pe Cristi Puiu pe piața globală. Acesta utilizează o perspectivă realist-obiectivă pentru a vorbi despre starea sistemului de sănătate din România postsocialistă. La fel ca Petre din *Răscoala*, Lăzărescu este un personaj tragic care moare din vina unui sistem nedrept. Sărăcia şi violența sistemului de sănătate sunt criticate din perspectiva deontologiei. Filmul lui Puiu este acea noutate cinematografică care, odată ce descrie personaje complexe care sfârşesc tragic, ajută Cannes-ul să înțeleagă „starea" Estului.

Cum ne poate ajuta *Răscoala* lui Mureşan să înțelegem sexualitatea din 2016? În film există câteva tipuri de relații sexuale care dispar în 2016 şi care sunt aproape imposibil de imaginat astăzi. Mai întâi, avem o reprezentare a unui viol care este directă, lungă şi, destul de straniu pentru sensibilitatea noastră contemporană, romantică. Din cauza criticilor feministe şi a unei sensibilități crescute față de problema abuzului sexual al femeilor, realismul şi romantismul violului sunt reprezentări care dispar treptat din cinematograf.[1] E imposibil să mai descrii astăzi violul

[1] Dacă violența vizibilității fetusului în *Patru luni, trei săptămâni şi două zile (2007)* a fost considerată excesivă în 2007, acum violul aproape că dispare din cinematograful contemporan. Pentru excepții, vezi *Elle* (Paul Verhoeven, 2016), unde violul e filmat de regizor pentru a construi un personaj-femeie cu o voință de fier, sau *12 years A Slave* (Steve McQueen, 2013), unde violul este o condamnare a instituției sclaviei.

romantic, aşa cum o făceau, de pildă, *Pe aripile vântului* (Victor Fleming, 1939) sau *Răscoala* (1965). În al doilea rând, produs în România socialistă, sexul din *Răscoala* ne pune în faţă cu o formă de experienţă istorică dispărută, empatizarea cu un personaj care abuzează sexual o femeie. Reprezentarea violului este ambiguă în film, pentru că Petre are o relaţie ambiguă cu proprietatea. Noi trebuie să îl vedem pe Petre atât ca exploatat, cât şi justificat în ura lui. Dar violul unei femei este teribil şi ne arată cum dorinţa lui Petre de proprietate sfârşeşte prost.

Regizorul este prins şi el în ambivalenţa reprezentării ideologice. Astfel, nu ştim, la sfârşitul scenei violului, dacă Nadina nu acceptă cumva coerciţia, după mişcările feţei şi poziţia mâinii (ea, de pildă, îl mângâie pe Petre). Filmul devine, astfel, descumpănitor, pentru că ar trebui să sugereze o poziţie afectivă (empatia cu Petre) pe care trebuie să o refuzi. Noi trebuie să-l înţelegem pe Petre, aşa umilit şi deposedat de pământ cum este, dar şi să îl vedem ca violator.

Ca spectre care vizitează cimitirul sexului românesc, ce furăm din *Răscoala* este atenţia regizorului faţă de o tematică moartă deja pentru Noul Val. În inima *Răscoalei* există o reflecţie serioasă asupra problemei proprietăţii şi a sexualităţii. Sexul în cinematograful contemporan pare să se fi separat de reprezentarea conştientă a ierarhiei relaţiilor de putere. El este dezistorizat şi naturalizat ca impuls, iar violul, dacă se întâmplă, este doar o problemă psihologică a unui individ. În *Bacalaureatul* lui Mungiu, nu ni se oferă multe piste legate de relaţia dintre sex şi proprietate. Fiica este o marfă produsă de tată pentru a-şi menţine statutul social, iar sexul ca violenţă este o ameninţare la adresa familiei de clasă mijlocie. Sexul nu

este gândit nici ca răzbunare de clasă şi nici presupunând anumite relații de putere inerente relațiilor sexuale. În *Bacalaureat*, agresiunea sexuală pare o calamitate şi nu ştim de ce se întâmplă. Prin contrast, în *Răscoala*, violul era direct legat de dorința de proprietate şi de o anumită frustrare de clasă. Sexualitatea din *Răscoala* este o formă de gândire politică ce pare astăzi inactuală. Ca Daciile vechi pe care le vedem abandonate pe stradă, sexul descris de *Răscoala* este „gunoi", iar referința la el pare de la început problematică, aproape ca un moment de nostalgie conservatoare. Dar sexualitatea din *Răscoala*, provenită dintr-un socialism surd pentru criticile adresate violului, aduce în prim plan o relație istorică între dorința de a poseda şi momentele de revoltă colectivă, toate acestea fiind îngropate în noul cinema românesc.

Cum s-au născut homosexualul, curva şi „țiganul"

La fel ca *Răscoala* lui Mircea Mureşan, *Cel mai iubit dintre pământeni* (Şerban Marinescu, 1993) aduce la lumină arhiva unui sex care a murit. Filmul reprezintă personaje şi acte sexuale care sunt astăzi greu de imaginat. El ne ajută să înțelegem naşterea unor figuri care circulă astăzi în corpuri şi situații noi în imaginarul politic contemporan. Încă din 1993, avem definite figurile capitalismului postsocialist care va veni: homosexualul isteric, curva rea şi țiganul leneş.

Filmul lui Şerban Marinescu începe cu doi amanți, Victor Petrini (Ştefan Iordache) şi Matilda (Maia Morgenstern)

care sunt în baie, excitați. Victor este profesor de filosofie la universitate, iar ea este, bănuim, o intelectuală, pentru că citeşte în permanență. Atmosfera este cea a normalității visate după 1989, când interbelicul devine perioada de aur a istoriei româneşti. Victor şi Matilda, pasionali, ajung să facă sex în cadă. Dacă interbelicul este glorios, atunci şi sexul se constituie într-un standard de normalitate. El este incitant, heteronormativ şi cultivat. Scena de sex este însă întreruptă de poliția politică, intervenție care deja imaginează un viitor care va veni din perspectiva liberalismului triumfător al anului 1993. Viitorul sexului în interbelic este cel al reprimării, al socialismului în care viața personală a murit. Noii agenți ai securității arată, în 1993, ca nişte naziști din filmele comuniste, sadici şi îmbrăcați în negru. Ce avem în scena care deschide filmul este un moment care a devenit o temă principală a anticomunismului programatic de după 1989, şi anume că socialismul este un moment amplu al inhibiției sexuale. Socialismul este întreruperea vieții sexuale normale, la fel cum a fost şi o întrerupere a proprietății burgheze. Dacă scena iubirii burgheze oprite de ticăloşi (fie ei comuniști, fasciști sau orice altceva) o mai întâlnim şi în alte filme – gândiți-vă, spre exemplu, la *The Life of Others* (Florian Von Donnersmarck, 2006), în care actrița şi scriitorul sunt spionați în permanență de poliția politică, noile figuri ale capitalismului românesc se nasc acum, în filmul lui Marinescu.

Prima figură este deținutul Grecu (Mircea Albulescu), homosexualul isteric, un monstru care şantajează şi violează pentru că vrea să îi umilească pe alții. Ştim, aşa cum ne-a spus Michel Foucault, că homosexualul ca specie s-a născut la sfârşitul secolului al XIX-lea, ca

urmare a unei anumite obsesii ştiinţifice de a identifica devieri de la o anume normă umană. Putem spune că homosexualul, ca specie românească, s-a născut *şi* în 1993, odată cu faţa desfigurată a deţinutului Grecu, un reprezentant al monstruozităţii, laolaltă cu poliţia politică, comunismul incult, corupţia. Grecu este un tip uman care se plasează dincolo de umanitate, în regiunea grotescului şi a corupţiei absolute. Ca monstru, Grecu e isterizat de pasiunea pe care o face pentru filosoful aruncat la închisoare.

Figura lui Grecu (şi sprâncenele lui memorabile) condensează anxietăţi puternice de la sfârşitul anilor 1980 şi începutul anilor 1990. Mai întâi, Grecu funcţionează ca un homosexual şantajist care te poate penetra când nu te aştepţi, mai ales la puşcărie. Homosexualul rău va deveni în imaginaţia globală, după criza bolii SIDA, un monstru care te poate îmbolnăvi cu o boală necruţătoare. El este produsul unui neoliberalism de tip Ronald Reagan, care a vrut să învinovăţească o minoritate sexuală antinaţionalistă, cu puternice simpatii de stânga, pentru că a adus în America un virus periculos. Dar Grecu nu este doar un produs al capitalismului nord-american, în căutare de vinovaţi pentru politicile inegalităţii pe care el însuşi le-a provocat şi promovat. El este şi o figură folosită de poliţia politică socialistă pentru a disciplina şi pedepsi subiecţii din socialism. Tema homosexualului isteric a făcut parte din strategia politică a Securităţii, care folosea tema relaţiilor între bărbaţi pentru a obţine informaţii şi pentru a calomnia. Aceasta făcea apel şi la tactica, folosită din plin de socialismul burghez, de a te înfricoşa cu imaginea carcerei unde criminalii au relaţii anormale. Simplu spus,

în imaginația comună a heteronormativilor, mergi la carceră şi ieşi neom, adică monstru homosexual. Homosexualul este o specie a anticomunismului descumpănit de sexualitățile nenormative, încorporate în imaginea hiperbolică a dorinței nebune a lui Grecu pentru Petrini.[1] Altfel spus, actul erotic al homosexualului român este o punere în abis a întâlnirii dintre neoliberalismul lui Reagan cu securitatea socialistă.

În 2017, se pare că ne aflăm în altă dimensiune politică şi sexuală. Dacă neoliberalismul global a fost ataşat unei politici a normalizării gay-ului prin căsătorie, gay-ul a devenit, în mare parte, o formațiune istorică respectabilă. Deşi eforturile *Coaliției pentru Familie* merg în direcția patologizării sexului neheterosexual, sexualitatea din *Cel mai iubit dintre pământeni* este cu greu de imaginat astăzi. În 1993, suntem în România în epoca în care homosexualul este pedepsit cu închisoarea, iar gay-ul, trans-ul şi bisexualul nu se născuseră ca identitate politică antiheteronormativă. Identitățile şi practicile antiherosexuale şi transgender au devenit mai târziu posibilitați de a te imagina diferit ca sex şi/sau ca gen, odată cu transformări ale imaginației sexuale la nivel global şi apariția unor organizații cum sunt ACCEPT.

Monstrul Grecu este o figură centrală a anxietății anticomuniste, care domină imaginarul capitalist românesc. În *Cel mai iubit dintre pământeni*, monstrul Grecu, alături de

[1] Vezi teza de doctorat a Sînzianei Cârstocea, care face o analiză detaliată asupra reprimării sexualității gay în România, *La Roumanie du placard à la libération. Eléments pour une histoire socio-politique des revendications homosexuelles dans unesociété postcomuniste*, Universite Libre de Bruxelles, 2009-2010, nepublicată.

sexul anal coercitiv, funcționează ca reprezentări anormale care se opun interbelicului bun şi izgonit de socialism. Monstrul anal Grecu este în contradicție flagrantă cu figura proprietății interbelice, aşa cum este ea reprezentată de Victor Petrini, intelectual sofisticat şi heteronormativ. El ne arată că la baza aversiunii pentru sexualitățile antiheterosexuale se află problema proprietății. Filosoful Petrini are o relație în care este dominant față de Matilda: are o profesie de clasă superioară, iar femeia tânără îşi citeşte cărțile în casa lui, pe teritoriul celui care ştie filosofie.

O primă lecție legată de reprezentarea monstrului homosexual este aceea că partidele liberale care susțin *Coaliția pentru Familie* o fac şi din cauză că sunt ancorate în omagierea interbelicului heterosexual, care susține dominația bărbatului în relațiile sexuale. O a doua lecție este că opoziția între capitalismul bun, interbelic, şi un socialism al proprietății sexuale, aşa cum apare la Marin Preda, este falsă. Imaginația capitalistă a interbelicului este pe deplin ancorată în socialismul românesc târziu. Aceasta derivă şi din fanteziile politice ale scriitorului Marin Preda, care erau dominate de un socialism inadaptat pentru criticile de rasă, gen şi sex. Socialismul târziu şi capitalismul derivat din dominația pieței libere se întâlnesc în anxietatea legată de distrugerea proprietății sexuale. Monstrul homosexual este o fantezie politică anticomunistă, împărtăşită politic atât de noii liberali, cât şi de vechii socialişti.

A doua figură care s-a născut în 1993 este cea a femeii „curvă", cea cu o sexualitate dezlănțuită, care este pusă la punct de bărbatul cu principii. Pe lângă figura monstrului

Grecu, *Cel mai iubit dintre pământeni* ne-o prezintă şi pe Suzy (Tora Vasilescu), femeia care îl dezamăgeşte pe bărbatul onest şi martir. Sexualitatea lui Suzy este deficientă, pentru că ea este neloială. Suzy este prinsă între cariera profesională şi pasiunea pentru Petrini. Pentru asta, trebuie să se culce cu şeful oribil şi comunist al lui Petrini. Pentru că sexualitatea ei nu este controlată de un bărbat principial, ea devine o „curvă". Iar dacă Suzy nu este „curată", atunci noi ar trebui să fim de partea victimei impecabile, martirul Petrini, cel care a suferit îngrozitor sub regimul socialist. Femeia „curvă" este un mecanism de disciplinare care nu s-a născut în post-socialism; putem socoti apariția acestuia, plecând de la imprecațiile lui Dimitrie Cantemir împotriva femeii adultere din „Hronicul româno-moldo-vlahilor" (1719-1722). Dar dacă pentru Cantemir figura adulterei era folosită pentru a legitima un românism al respectabilității etnice, în filmul lui Marinescu, ea glorifică un martiraj masculin anti-comunist.

A treia figură a improprietății în 1993 este bărbatul negru, needucat şi violent, adică „țiganul". Ca într-o adunare a suspecților din anii '90, pe lângă homosexualul şi femeia promiscuă, în *Cel mai iubit dintre pământeni* îl avem şi pe „țiganul" şmecher şi invidios.[1] Petrini, victima ideală a anticomunismului, bărbatul alb care şi-a pierdut statutul de clasă superioară în interbelic, este trădat şi de „țigani". Dacă femeile prea doritoare de sex nu îi sunt loiale, iar homosexualul îl violează la închisoare, atunci

[1] Vezi teza de doctorat a lui Shannon Woodcock, *„The Țigan Is Not A Man": The Țigan Other As Catalyst for Romanian Ethno National Identity*, University of Sydney, Departamentul de Istorie, 2005, nepublicată.

„țiganii" sunt cei care îl umilesc şi îl iau de prost. În timp ce femeia are un libido greu de controlat, „țiganul", o figură fantasmatică cu tradiție în cinematograful național, este rău, certăreț şi pizmaş. Ștefan Bănică (Belitu) joacă rolul „țiganului", cel care subminează în permanență autoritatea lui Victor. De asemenea, el ne arată cât de rău a decăzut profesorul universitar, care acum împarte aceeaşi muncă cu lumpenii negri.

Interbelicul, ca loc de fantazare postsocialistă a sexului aprins în baie, are la pachet şi o respingere directă a subclasei, adică a homosexualilor, a curvelor, a țiganilor. Pe lângă personajele sexuale abjecte, mai sunt reprezentați şi comuniştii înguşti, cei care nu sunt îndeajuns de sofisticați să înțeleagă schimbările din socialismul anilor 1980. Cel care îl umileşte pe Petrini după ce pleacă de la închisoare este o figură a dogmaticului esențializat, un personaj jucat de George Constantin, un şef urât şi sadic.[1]

Odată cu noul cinema care apare după *Marfa şi banii*, mi se pare că figurile anticomunismului sexual nu mai pot fi reprezentate aşa cum apar în filmul lui Marinescu. Ca să fiu mai clar, asta nu înseamnă că figurile rele, ca homosexualul, țiganul, şi curva, nu sunt circulate în „corpuri" noi, în imaginarul politic românesc. Dar ele nu mai pot fi actualizate în forma lor din 1993, în relația lor cu sexualitatea heteronormativă. Chiar şi figura dogmatică a comunistului sadic pare astăzi greu de produs în ambalajul din 1993, când ea reprezenta toate suferințele produse de regimul socialist.

[1] Mi se pare interesant că George Constantin, care juca rolurile socialistului de avangardă în filme cum sunt *Racheta Albă* sau *Galax, Omul păpuşă*, s-a transformat în comunistul stalinist şi vulgar în imaginația postosocialistă din *Cel mai iubit dintre pământeni*.

În noul cinema, tema relațiilor în afara căsătoriei pare normalizată în *Bacalaureat* sau în filmele lui Radu Muntean (*Boogie*, *Marți după Crăciun*). „Curva" nu mai este o figură abjectă, aflată în relație cu martirul anticomunist. Violul romantic, monstrul homosexual şi empatizarea cu personajele declasate care fac lucruri teribile sunt teme care dispar şi din *Vulpe-vânător* (Stere Gulea, 1993).[1] De la înțelegerea sexului, în *Răscoala*, ca fiind determinat de o relație de producție, în *Vulpe-vânător* ne întoarcem la sex ca la o invadare obsesivă, paranoică, generată de un sistem nedrept. Violul nu mai este romantizat, iar sexul este dominat de bărbații securişti. În schimb, proprietatea, ca relație de producție, nu mai este gândită în legătură cu sexul. Ca în *Cel mai iubit dintre pământeni*, ea este legată de un sistem în care corpurile femeilor sunt proprietatea sistemului totalitar.

[1] Filmul lui Stere Gulea, care e făcut după un scenariu de Herta Müller şi Harry Merkle, se încadrează bine în tradiția lui „comuniştii şi securiştii au fost groaznici" şi, totuşi, „au existat şi oameni morali care au rezistat sistemului". Homosexualitatea e o referință care apare din prima scenă în care două prietene, protagonistele dramei, au o relație de prietenie homoerotică. Dar erotismul între două femei, atât cât există, nu este de speriat, ca sprâncenele lui Albulescu, ci pare o formă de rezistență față de închistarea sistemului. Aici, relația neconvențională este atât o formă de seducere a spectatorului, cât şi un mod de a semnala deschiderea intelectuală şi libertatea personajului principal, Irina (Oana Pellea). Deşi în filmul lui Stere Gulea figurile anticomuniste tradiționale nu apar, ca în *Cel mai iubit dintre pământeni*, proprietatea sexuală e menținută ca element central al narațiunii. Relația dintre cele două femei nu devine explicit sexuală, iar bărbații controlează sexualitatea femeilor. Poliția politică va distruge relația dintre prietene.

Bogdan Popa

Viitorul?

Care este viitorul sexului astăzi, dacă ne uităm la cinematograful contemporan şi, în special, la *Bacalaureat* (Mungiu, 2016)? Este sexul gândit ca o relație de producție şi de proprietate? Cum este reprezentat violul? Sexul abject este cel nenormativ, cel homosexual ori cel făcut în afara cuplului monogam?

Mai întâi, să analizăm reprezentarea nenormativă a sexului, ca viol ori ca relație sexuală de „adulter". Pe de o parte, mi se pare că schimbarea importantă constă în trecerea de la ideea că poți să reprezinți un viol, la descrierea acestuia după ce a avut loc. În *Răscoala* şi *Cel mai iubit dintre pământeni*, violul este fie romantic, fie absolut monstruos. În *Bacalaureat*, violul se schimbă de la reprezentarea lui cinematografică, la *efectele* lui asupra personajului. Reprezentarea nu mai e posibilă în mod direct, ca descriere vizuală. Pe de altă parte, sexul nenormativ pare că se desparte radical de tratarea lui din 1965 sau 1993, când el este imaginat fie ca viol, fie ca rezultat al promiscuității femeii şi a monstruozității sistemului comunist. În *Bacalaureat*, relația dintre Romeo şi Magda, un bărbat căsătorit şi o mamă necăsătorită, nu e judecată ca fiind imorală. Prin contrast, Mungiu îşi arată simpatia față de Romeo, bărbatul care locuieşte cu o soție deprimată.[1]

[1] Sexul nenormativ e deculpabilizat, iar Mungiu repetă aici un gest pe care îl făcuse şi cu relația dintre două femei în *După Dealuri* (2012). Acolo, Voichița şi Alina erau nu numai apropiate emoțional, dar avuseseră şi o relație fizică. În *Bacalaureat*, Magda nu este femeia rea care distruge o casă, iar părțile din triunghiul sexual – soțul, amanta şi soția – nu se culpabilizează reciproc în legătură cu natura relației.

În al doilea rând, putem observa o transformare radicală a ceea se înțelege prin practici sexuale în afara căsătoriei şi a fricii de „țigan". Dacă sexul nenormativ e abordat fără moralism, există o transformare importantă la nivelul a ceea ce este perceput ca abject, mai exact figura „țiganului". Aici, cred că se trece de la *reprezentarea* figurii fantasmatice a țiganului, la *modul* în care acesta este produs în imaginarul rasist românesc. Ideea de „țigan" este deconstruită de Mungiu, mai ales în scena în care polițistul corupt (Vlad Ivanov) vrea să îl bage la puşcărie pe unul dintre suspecți (care este, evident, negricios, locuieşte într-un cartier muncitoresc şi pare lipsit de educație).

Deconstrucția „țiganului" nu este întâmplătoare la Mungiu. *Bacalaureat* este făcut după modelul filmului *Hidden* (2005), al lui Michael Haneke, care voia să arate că rasismul este perpetuat prin refuzul de a-ți aminti, în Franța intelectualității albe, de violența colonială. Rasismul față de populația romă din Romania a devenit unul dintre subiectele dezbătute intens de o nişă de stânga politică, care e îngrijorată de tratamentul categoriilor celor mai vulnerabile. Studii antropologice solide au dus la o interogare serioasă a relației cu grupuri cum sunt romii, puțin cunoscute în mod real.[1] Mungiu articulează în *Bacalaureat*

[1] Vezi Vintilă Mihăilescu şi Petre Matei, *Condiția romă şi schimbarea discursului*, Polirom, 2014, dar şi tezele de doctorat ale Cătălinei Tesar (*Women Married off to Chalices: Gender, Kinshipand Wealth among Romanian Cortorari Gypsies*, University College London, Department of Anthropology, 2012) şi Iuliei Haşdeu (*Bori, r(R)omni et Faraoance: Genre et ethnicitéchezles Roms dans trois villages de Roumanie*, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Institut d'Ethnologie, Université de Neuchâtel, 2007).

o speranță mai amplă în cercurile de stânga românești, și anume că o nouă generație educată va respinge corupția și rasismul sistemului actual. Eliza, de pildă, nu cedează dorinței polițistului care înscenează un vinovat „țigan" pentru viol. Ea nu cedează nici dorinței de răzbunare a tatălui și nici dorinței lui de a găsi un vinovat „țigan" pentru agresiunea sexuală, un vinovat pe criterii de clasă, dintr-o generație pe care tatăl nu o înțelege (prietenul Elizei face trafic cu mașini în Germania și este, prin urmare, un declasat).

Suntem în punctul în care ne întoarcem la întrebarea inițială, legată de rezultatul căutărilor în cimitirul filmului românesc. Ne transformăm în strigoi, dar cu ce scop? Am văzut că există un sex istoric care a dispărut. Țăranul exploatat care violează o boieroaică, homosexualul isteric care violează un intelectual la închisoare, femeia promiscuă care l-a trădat pe filosoful interbelic, toate sunt forme istorice care par gunoi temporal. Dar dacă un anumit sex istoric a murit, poate și datorită unei mișcări a capitalismului, pe care de multe ori o înțelegem ca progres, asta nu înseamnă că nu putem recupera scene anticapitaliste din lada de gunoi a filmului românesc. De pildă, *Răscoala* ne spune clar că problema relației sexuale devine de neînțeles, dacă nu o privim din prisma proprietății și a muncii. Petre vrea să devină om, fiindcă, așa cum spune Rosi Braidoti, unii dintre noi nu au fost considerați oameni niciodată.[1] Dar, în încercarea lui de a deveni om, proprietar pe pământ, de femeie și de copii,

[1] Rosi Braidotti, *Postumanul*, trad. și note de Ovidiu Anemțoaicei, București, Hecate, 2013, p. 7.

Petre comite un act tragic, care îl scoate în afara umanității. Violența sexuală, aşa cum apare ea pe pământul mult râvnit de țăran, spune o poveste despre cum umilința de a *nu* fi om este transpusă în încercarea de a deposeda o femeie de umanitatea ei.

În cinematograful-marfă a dispărut problema istorică şi socială a proprietății. Condițiile de producție s-au schimbat. Spre deosebire de cinematograful socialist, care dorea să vorbească clasei muncitoare, filmul recent îşi doreşte să întărească dominația noii clase de mijloc, care se sprijină pe acumularea de proprietate şi capital. Arhiva filmului socialist ne arată o poveste alternativă a proprietății, care trebuie făcută vizibilă pentru a înțelege conflictele de clasă din răscoalele țărăneşti. Astăzi, putem observa o transformare puternică de la personajul „țăran", la „homosexual" şi, apoi, la „violatorul negricios". Petre este diferit de imaginea homosexualului Grecu, monstrul care te pedepseşte pentru că eşti om de condiție superioară. Petre este cel care trebuie să fie pedepsit pentru că atacă ideea de proprietate. Grecu a devenit deja o caricatură, un monstru față de care nu mai avem nicio simpatie. Figura violatorului Petre şi a monstrului anal Barbu se şterg acum pentru a face loc „țiganului", bărbatul needucat, care nici măcar nu mai poate fi reprezentat direct. Dacă țăranul violator este o figură a socialismului înțeles greşit, iar monstrul homosexual este un produs anormal al comunismului, violatorul negricios este spectrul care trebuie eliminat de noua clasă, care vrea să se bucure de un viitor imaculat şi fără istorie.

Realismul Noului Val extrage valoare din realismul socialist, dar o face pentru a vinde o marfă în care relația

dintre sex şi proprietate a dispărut. Spre deosebire de filmele din 1965 şi 1993, cele din 2016 arată că există un viitor, iar acesta este unul al eliminării relațiilor de clasă. Noul optimism al lui Mungiu construieşte o reprezentare vizuală în care România gentrificată îşi elimină trecutul cinematografic. Petre, țăranul care moare din dorința de a deveni proprietar, dispare şi se metamorfozează în Eliza, viitorul României noi. Eliza se naşte din dorința capitalismului românesc adult care vrea să omoare un trecut viu. Noi, însă, putem să îl vampirizăm, să îl aducem la suprafață, pentru a regândi legătura dintre sex şi capitalism. Sexul nou, când se naşte, poate să derive din dorința de a încorpora o spectralitate nouă, a dorință de a fi nemoderni şi de a trăi în cimitirele sexului. Poate că vom reuşi să scăpăm de datoria de a fi oameni şi, în timp, vom deveni spectre flămânde, în căutarea unor bucăți de istorie moartă în arhivele cinematografului.

Împotriva esteticii realiste
Cadrele-visare ca întreruperi anticapitaliste

2074 – oriunde în lumea civilizată
de la 9 – 17 depresie
la locul de muncă
apoi o stare vegetală
până adorm
doar în somn mă mai simt
om
Octavian Perpelea[1]

Una bucată vis

Visele par să fie ultimul bastion împotriva capitalismului. Visele sunt inutile, dar au o anumită materialitate care le face de multe ori mai grele, mai puternice decât alte lucruri reale, cum sunt banii.

Banii sunt încarnarea visului-marfă. Trebuie să îi producem, să muncim pentru ei, să transpirăm, să ne organizăm viața în funcție de câți sunt şi cum îi câştigăm. Dar visele sunt diferite de marfă sau de bani. Ele au o anumită

[1]Vezi blogul lui Octavian Perpelea, http://geo-poetica.blogspot.com.

încăpățânare corporală, greu de explicat, care le face materiale şi inutile. Banii, dimpotrivă, par utili şi foarte imateriali. Valoarea lor se modifică în permanenţă, semnul lor de hârtie se modifică şi el. Banii sunt abstracți pentru că trimit la alte concepte, precum Banca Națională, economia, un anumit PIB sau la relația cu alte semne de hârtie naționale, cum sunt dolarul sau euro. Şi, pentru că sunt abstracți, ei reprezintă o valoare pe care o acordăm în funcție de criterii care nu depind de noi. Ei trebuie să fie invocați în permanență ca materiali. Banii nu par entități metafizice pe care trebuie să le explicăm, pentru că trebuie să îi avem în buzunar. Sau în cont, ca cifre. Banii se fac, nu se discută. Ei par să aibă o realitate suverană, dar, de fapt, au un conținut abstract, legat de modul în care circulă şi în care sunt produşi; iar asta ne scapă.

Visele, dimpotrivă, au un alt proces de producție. Le generăm fără să vrem şi fără să ştim cine suntem. Ca menstrele sau sperma, visele parcă ne vin de undeva. Dar ele au ceva şi mai înspăimântător, pentru că nu trebuie să facem aproape nimic ca să le creăm. Există ceva biologic legat de vise, de modul lor de formare, care cu greu poate fi utilizat social sau politic. Nu aş putea spune mai nimic despre tine, dacă doar ți-aș vedea visul. Visele parcă vin dintr-un timp pe care nu îl cunoaştem, dar cu care avem cumva o legătură. Nu ştim ce, cum şi de ce ne trezim de dimineață cu o imagine, cu o senzație de fericire, cu o durere de cap sau cu o erecție. Şi atunci încercăm cu disperare să producem o poveste care să ne dea senzația că suntem „una bucată" material uman şi nu o creatură ciudată, care ne locuieşte şi pe care nu o cunoaştem. Ştii foarte bine că în timp ce visezi, produci imagini, afecte ori un trip pe care nu îl înțelegi. Ştii că tu sau, mai bine spus, cineva pe care nu îl cunoşti produce un anumit material cu

care nu ştii foarte bine ce să faci. Materialul ăsta inutil e absurd, parcă ar fi dejecții expulzate şi aruncate într-un timp necunoscut.

Visele sunt lumea pe dos a capitalismului. Ele sunt negativul unei organizări a lumii diurne, pe care o luăm de-a gata. Iar ca negativ al capitalismului, ele sunt materiale şi nu folosesc la nimic. Astfel, transformăm spaima față de producția de vise, pe care nu o înțelegem, în raționalizări utilitare. Dormim ca să ne reîncărcăm bateriile. Suntem maşini ale noii lumi neoliberale în care dormitul serveşte unui alt scop, cel de a naviga lumea diurnă. Ne imaginăm dormitul ca reîncărcare, revitalizare, reconectare. Dar care este entitatea la care ne cuplăm? Şi, dacă ne cuplăm, de ce o facem doar cu gândul la producția de a doua zi, la cafeaua pe care o bem de dimineață, la mersul cu autobuzul, la plata întreținerii? Poate că trebuie să ne întoarcem ideile pe dos, să facem un U-turn şi să ne vedem muncind pentru a putea dormi. În vise e ceva vâscos, mlăştinos, abject, urât, diabolic – dar nu ca în rău, care astăzi pare banal, ci ca în malefic, ca în răul sadic, ca şi cum am avea o mască de Hitler pe care ne-o punem în somn. Putem să fim pedofili, criminali, să ne lipsească mâinile, să mergem în patru labe, să ne futem pe pereți, să ne curgă sânge pe fața altora. Dar suntem absolviți, visăm. Ca cel mai nebun artist al foamei, al performance-ului fără bariere, visul te destructurează, te taie în bucăți, pentru a-ți lăsa iluzia că te recompui a doua zi, când te trezeşti. El e legat de experiența orgasmului, pentru care trebuie să dezbraci de ruşine şi să fii vulnerabil, murdar. Freud ne-a spus că somnul este dezbrăcarea minții pentru că el te pune în mijlocul unui act de striptease, în care îți dai încet hainele jos, ştiind că cineva se uită, că poate e inconfortabil, dar asta îți produce o plăcere teribilă.

Dar visul nu e doar un soi de analogie pentru sex. El este sex şi, ca sexul, trebuie să aibă şi o componentă de disperare, de melancolie, de nostalgie după ceva care s-a întâmplat şi care revine să te bântuie. Când fantazezi că atingi, când eşti excitat, îți vin în minte bucăți din trecut, fețe și corpuri pe care le-ai dorit, le dorești. Ele vin, nostalgic, ca imagini asociate unui trecut care nu mai există, pe care nu mai poți să îl recuperezi. Sexul care te scoate din minți este nostalgic, el trebuie să invoce demoni, corpuri care te-au respins, şefi care te-au umilit, diplome pe care nu le-ai avut niciodată, roluri de casnică şi instalator pe care le disprețuiești.

Cadrele-visare, o estetică a întreruperii

În această secțiune, voi teoretiza o estetică a cadrelor de film, cadrele-visare, care sunt filme sau doar secvențe de film ce întrerup o realitate pe care deja o cunoşti. Ele nu sunt elemente ale realismului cinematografic, ci, dimpotrivă, sunt elemente de film care scapă sau întrerup procesul de producție specific esteticii realismului.

Filmele socialismului anilor 1980, considerate gunoi, sunt un material privilegiat pentru teoretizarea unei estetici a întreruperii capitalismului.[1] Din perspectiva lui Gilles Deleuze, cadrele sunt moduri de a spori atenția față de ceea ce este vizibil, dar şi față de ceea ce rămâne în afara câmpului perceptibil. Pentru ca acestea să producă o vizibilitate şi un ascuns, trebuie să plece de la o anumită

[1] Un cadru, după cum ne spune Deleuze, este determinarea unui sistem relativ închis care include tot ce e prezent în imagine (2013, p.15).

contradicție cu realitatea pe care o descriu. Ce adaug eu la estetica lui Deleuze este că un cadru-visare rupe realitatea fabricată şi o dezvăluie ca iluzie. Cadrul-visare este cel care surprinde o contradicție esențială în producția filmului şi a biopoliticii contemporane. Posibilitatea anticapitalismului se naşte din contradicția între iluzia capitalului şi realitatea muncii vii. Filmele şi cadrele-visare întrerup ideologia celor care fac parte din noua clasă capitalistă astăzi.

Marx a început analiza capitalismului prin interesul față de un obiect material anume, haina. Haina a fost un obiect care l-a ajutat să critice un mod tradițional de a gândi marfa specific teoriilor economiştilor liberali. Haina poate să îți indice cum funcționează un sistem economic şi politic, tot ea servindu-ne ca model pentru teoretizarea cadrelor cinematografice. Deşi pare un obiect banal, ea este un material cu o metafizică anume. Haina îți arată că există contradicții în economia capitalistă, cea în care munca se opune procesului de transformare în capital. În economia Londrei de la mijlocul secolului al XIX-lea, exista un anumit proces de producție. De la pânză, ca material brut, s-a trecut la producerea ei în fabrică cu ajutorul muncitorilor, apoi la echivalarea ei cu alte mărfuri de pe piață, apoi la valorizarea la bursă, pentru a se ajunge, apoi, la un produs final, haina, care e misterios şi diferit de produsul inițial.[1]

[1] Evident, procesul nu e atât unidirecțional, cât circular, pentru că, încă de la început, haina e un produs al unei burse, cu mărfuri şi cu o economie care e deja programată pentru a-i da o anumită valoare. Bursa şi valoarea ei de piață, un *brand*, de pildă, produc haina, înainte ca ea să existe material.

În procesul de producție capitalist, însă, există întreruperi, iar întreruperile apar ca rezultat al neputinței de a avea o transformare, fără scurtcircuit, din muncă vie în marfă. Cadrele-visare din film demonstrează că lumea pe care o vezi ca naturală e un produs obosit al capitalului. Cadrele care întrerup valoarea-marfă vin dintr-o lume considerată astăzi dispărută, lumea socialismului mort.

Sfârşitul nopții (Mircea Veroiu, 1982) şi estetica gunoiului

Procurorul Kövesi şi procurorul Matei

Figura procurorului Laura Codruța Kövesi nu este atât una a succesului capitalismului, cât una a disperării lui, fiind în căutare de eroi care să justifice inegalitățile sociale ale României. Pentru a înțelege rolul lui Kövesi de procuror drept şi uman în politica românească de astăzi, el trebuie legat de o istorie a socialismului târziu, aşa cum apare ea în filmul lui Mircea Veroiu din 1982. Deşi se vrea o condamnare a capitalismului emergent din anii 1980, *Sfârşitul nopții* este o modalitate disperată de a surprinde inevitabilul neoglobalizării. Filmul are la bază tragedia proletariatului românesc în noua economie a schimburilor. *Sfârşitul nopții* ne arată că muncitorii, pierzătorii distrugerii fabricilor şi a modului socialist de producție, vor muri pentru că nu se pot adapta la capitalism. Dacă muncitorul român va trebui să moară în capitalism, avangarda partidului – procurori oneşti şi devotați – nu poate să împiedice procesul degradării sociale. Socialismul târziu e disperat pentru că nu mai poate să-şi salveze muncitorii. Situația morții muncitorilor nu este diferită în noul capi-

talism, în care procurorii D.N.A., ca figuri oneste şi incoruptibile, trebuie să îi apere pe oamenii cinstiți. După cum se reflectă figura procurorului Kövesi în postsocialism, nu putem înțelege decât că muncitorii cinstiți ai capitalismului nu au cum să fie salvați, iar spectacolul televizat care ne arată deținuți închişi la zdup ne oferă o satisfacție temporară. Altfel spus, la fel ca în *Sfârşitul nopții*, procurorii corecți şi protestele anti-corupție nu sunt o soluție la inegalitatea socială şi economică profundă din România.

Capitolul de față ne arată şi că anumite figuri publice de astăzi, cum este procurorul Kövesi, nu trebuie abandonate unui discurs de dreapta, ci mobilizate pentru a produce schimbări retorice de bază în capitalismul românesc. Laura Codruța Kövesi este considerată una dintre figurile de succes ale anticomunismului capitalist. Numită de Traian Băsescu ca procuror general al României, ea a devenit o armă de bază împotriva corupției înalte. Criticii de stânga au observat că problema cu discursul anticorupție din România este că acesta se desfăşoară doar la nivel local, la cadrele de putere naționale, neatacând probleme grave şi mai largi de tipul inegalității sociale, al austerității sau al corupției europene.[1] Anticorupția românească a devenit un prilej pentru întărirea unui colonialism european, prin care esticii sunt considerați nişte sălbatici care trebuie disciplinați. Dacă, pentru dreapta, Kövesi a devenit o eroină care se bate cu mizeria națională, pentru stânga politică, ea este de multe ori o perdea de fum care ascunde problemele reale ale României. Dar perdeaua de fum, deşi reală, trebuie privită şi ca o modalitate de a indica disperarea

[1] v. Costi Rogozanu, „Reformarea anticorupției dinspre stânga", *CriticAtac*, 27 februarie 2015; Vlad Levente Viski, „De ce are succes anti-corupția?", *CriticAtac*, 13 Martie 2015.

unui sistem inegal. Prin urmare, figura procurorului neoliberal nu trebuie abandonată, ci poate fi convertită într-un teren de luptă pentru gândirea anti-capitalistă.

Povestea de până acum a Codruței Kövesi, cea în care este privită exclusiv ca figură nouă, trebuie integrată în istoria de lungă durată a formării capitalismului. Ea ne apare prin lentila socialismului târziu, ca un reprezentat al unei anumite imposibilități de a opri capitalismul actual. Socialismul târziu este un coşmar, dar este un coşmar din care nu ne-am trezit încă. Justițiarul drept administrează un vis urât, dar nu poate constitui o soluție pentru acesta. Doar înțelegerea faptului că procurorul onest este o figură deja moartă, non-salvatoare, care vine din socialism şi ajunge neocapitalismul actual, ne poate face să ne despărțim de realitatea curentă. Filmele anilor 1980 ne ajută să îl vedem pe procurorul general, Laura Codruța Kövesi, *şi* ca pe o figură socialistă, dar adaptată, cu elemente retorice noi, la capitalismul actual. Pentru a realiza o schimbare de cadru este nevoie de o schimbare la nivelul percepției figurii justițiarului. Din filmele socialismului târziu vreau să capturez un afect care are posibilități anticapitaliste şi care trebuie îndreptat împotriva figurilor de succes contemporane. *Sfârşitul nopții* ne arată o disperare şi lipsă de speranță productive legate de supremația pieței.

„Când ai marfa, mă cauți”

Filmul lui Mircea Veroiu începe cu un cadru care astăzi, în 2017, ne pare foarte familiar. Dintr-o dubă a miliției coboară un grup de oameni cu cătuşe la mâini. O figură a ordinii, un bărbat tânăr, cu un costum îngrijit şi o figură inteligentă, îi priveşte pe geam. Printre deținuți

putem recunoaşte feţele unor tineri. Unul dintre ei îşi priveşte colegul şi, aşa, reuşim să îi vedem chipul. E un bărbat negricios, poate în jur de douăzeci de ani, cu o figură de om hăituit. Din primul cadru al filmului ne sunt sugerate două direcţii: mai întâi, ne este dată o narațiune care va urma, iar apoi, încadrarea inițială a filmului ne anticipează sfârşitul. Pentru că vedem o imagine printr-o fereastră a unei curți, cadrul este o schemă de percepție. Ea ne oferă atât punctul de vedere, cât şi subiectul filmului. Ceea ce ştim este că vom privi o poveste de sus, din poziția celui care trebuie să îi prindă pe infractori. Vom asuma poziția procurorului, a celui care trage cu ochiul la noii deținuți. Nu ştim, încă, dar vom avea o anumită dilemă morală, legată de posibilitatea de a-l salva pe tânărul brunet care a ieşit din dubă. Pe lângă perspectiva miliţianului, suntem acum introduşi şi în subiectul poveştii. Vom încerca să-i ajutăm pe cei „certați cu legea", dar o vom face ca nişte profesionişti cu inimă largă. Subiectul filmului va fi cel al criminalității şi al posibilității de a-i ajuta pe oamenii din dubă. Ştim, de asemenea, că unghiul din care privim, de la geamul instituției represive (adică din unghiul prin care deținutul intră deja în sediul miliției), va anticipa şi sfârşitul poveştii. O anumită lipsă de putere, adică imposibilitatea de a opri ceea ce nu poate fi oprit, încadrează povestea încă de la început.

Figura ordinii din filmul lui Veroiu, procurorul socialist Matei (Mircea Diaconu), este cea care vrea să îi salveze pe tinerii delicvenți. Ca Laura Kövesi, procurorul Matei şi apărătorii ordinii ne protejează de corupția sistemului. Dacă, pentru procurorul general al României, ordinea este

agresată astăzi de politicienii corupți şi de marii afacerişti, pentru procurorul Matei, ordinea e încălcată de „bişnițari" şi de dansatoarele corupte care lucrează în baruri de lux.[1] Spre deosebire de procurorii mai în vârstă, care sunt cumva seduşi de corupția femeilor şi care îi văd pe bruneți ca delicvenți, Matei este tânărul socialist liberal care crede în sistem şi nu vrea decât să îl facă mai bun. De la primul cadru al filmului ne deplasăm în biroul procurorilor, unde un coleg mai în vârstă al lui Matei îi ia unei femei o declarație. Cetățeana Dumitra Zamfira este rugată să consemneze ce s-a întâmplat în relația ei cu cetățenii străini, însă femeia refuză pe motiv că a fost „matoală". Cadrul este erotizat de privirea procurorului în vârstă, care studiază sânii femeii. Pentru că miliția română nu poate fi neprofesionistă pentru multă vreme, milițianul îşi revine imediat la poziția de control. Îi cere femeii, din nou, să scrie şi mai ales să trateze un birou de miliție ca pe o instituție a statului sau, mai corect, ca pe o instituție represivă.

Tânărul procuror Matei observă interacțiunea şi zâmbeşte stânjenit. Cadrul discuției cu dansatoarea este urmat de interacțiunea cu Toma (Gheorghe Visu), un conductor de tramvai acuzat de crimă. Muncitorul Toma îi spune procurorului Matei că este nevinovat, şi simțim de la început că procurorul socialist vrea să îl ajute pe muncitor. Atât Matei, cât şi noi ne identificăm cu muncitorul

[1]Pentru figura *hustler*-ului (a „bişnițarului") în socialismul din Cehoslovacia, v. Paulina Bren, „Tuzex and the Hustler: Living it up in Czechoslovakia", în Paulina Bren, Mary Neuberger, *Communism Unwrapped: Consumption in Cold War Eastern Europe*, New York, Oxford University Press, 2012.

consătean care tocmai a ajuns în Bucureşti. Suntem puşi aici, ca privitori, de partea unei noi generații de succes a socialismului târziu, cea care vrea să ajute un bărbat muncitor aflat la ananghie. Pe tot parcursul filmului, ne vom identifica şi cu procurorul onest, muncitor, care se sacrifică pe sine pentru un ideal al emancipării sociale, aproape pierdut în socialismul târziu.

Pentru a salva clasa muncitoare din 1982, filmul trebuie s-o facă să pară fundamental bună şi doar momentan aflată în impas. Ca muncitorul Toma să pară bun şi să poată fi salvat, el a trebuit să aibă ca figuri opuse dansatoarea, bişnițarul şi răufăcătorul. Pentru a înțelege procesul de emancipare socială din partea socialiştilor, avem nevoie de un procuror care să ne conducă pe drumul contrastelor. Procurorul Matei ne va demonstra inteligența lui (şi a noastră), atunci când vom descoperi, cu ajutorul său, deosebirea dintre un om aflat la ananghie şi un infractor. Dacă am aflat la început că dansatoarea este coruptă, acum trebuie să vedem că bişnițarul e rău. A doua interacțiune pe care Matei o are în birou este cu un hoț de butelii, Ilie Goanță (Răzvan Vasilescu), care încearcă să îl facă din vorbe. Matei nu se plasă păcălit şi demască povestea bărbatului, care susținea că butelia a fost „împrumutată”.[1] Din discuție aflăm că există două sisteme valorice în România lui 1982; unul în care există un anumit preț la stat şi un altul la privat. Pentru privitorii din 1982, asta nu este o surpriză, dar, pentru noi, este cumva şocant să vedem realitatea socială discutată la cinematograf. După

[1] La finalul cadrului, procurorul Matei îi arestează pe Goanță Ilie şi pe complicele lui pentru furt.

1989, s-a auzit că realitatea socială nu fusese discutată în filmele regimului socialist. Problemele sociale puteau fi însă discutate în public, atât timp cât activistul de partid era plasat în situația privilegiată de a le rezolva.

Cele trei figuri ale corupției în socialism – dansatoarea, bișnițarul, și răufăcătorul – sunt introduse pentru a le pune în contrast cu figura muncitorului onest. Toma reprezintă fosta avangardă a comunismului, care a ajuns acum într-o situație disperată, iar figurile rele, capitaliste, ne descriu impasul omului nou. Dacă muncitorii sunt în impas, activiștii de partid pot îi salveze. Viața sexuală a oficialilor comuniști este pusă „în așteptare", pentru că ei trebuie să se dedice muncii de activiști salvatori. În puritanismul lor ascetic, sexul este o barieră în carieră. Procurorii comuniști sunt asexuați, deși au vizibile interese sexuale. După ce procurorul Matei îl arestează pe hoț, îl observăm și în viața lui privată. Este cu o femeie, Sanda, o studentă care îl vizitează. Ei flirtează, beau cafea și alcool. Femeia îl întreabă de unde a găsit atâtea „bunătăți", adică produsele de lux care definesc clasele superioare. În condițiile emergente ale austerității economice din România, filmul sugerează că oferă acces la o realitate nereprezentată, una în care procurorul consumă bunuri de consum scumpe. Revelația unui anumit consumism al avangardei socialiste, pe care mai toți cei care privesc filmul deja o cunosc, este aproape erotică, și este localizată și în interacțiunea personajelor. Cei doi flirtează, iar noi trăim cu senzația că observăm ceva interzis: că activiștii consumă produse de lux.

Revelația – iar asta stă în felul ei de a se întâmpla – trebuie să fie de scurtă durată. Flirtul procurorului corect

nu durează, senzația că noi avem acces la un subiect interzis trebuie întreruptă, iar datoria îl va chema pe Matei la muncă. Procurorul trebuie să plece pe teren, așa că discuția sexualizată – dar de data aceasta permisă, spre deosebire de cea din biroul procurorilor – este împiedicată. Matei trebuie să rezolve o situație dificilă, cu un recidivist care a înjunghiat un milițian. El dă dovadă de răbdare şi reuşeşte să rezolve ferm acest caz. Din nou, ca în povestea furtului de butelii, procurorul este capabil şi eficient în ceea ce priveşte protecția noastră. Dacă bişnițarul hoț e şmecher, adică minte, criminalul trebuie să fie teribil de agresiv; de altfel, el este şi arată conform rolului: plin de sânge şi cu un cuțit în mână.

Muncitorii socialişti au, însă, o anumită traiectorie inevitabilă a decăderii şi nu pot fi salvați de procurorii onești. Pentru că e cercetat de miliție, Toma îşi pierde statutul de muncitor. Când înlocuitorul lui Toma (Vasile Muraru) îi pune lucrurile din tramvai într-o pungă, înțelegem transformarea surprinsă de Mircea Veroiu. În tramvaiul condus de Toma, figura unui fotbalist rapidist este înlocuită de cea a unui cântăreț de muzică populară. Un reprezentant al unei culturi populare este înlocuit cu un altul. Clasa muncitoare, virilă, dar în impas, este acum înlocuită de o altă clasă, una care iubeşte folclorul etnicizat. Ce se poate face în aceste condiții sociale disperate? Procurorul Matei este cureaua de transmisie a clasei muncitoare, cea care se zbate să supraviețuiască. El caută dovezi ale accidentului în care a fost implicat Toma şi, în final, găseşte un martor al evenimentului. Şoferul de taxi, aflat într-o coaliție strânsă cu vatmanii, furnizează în cele

din urmă mărturia care poate să îl scape pe Toma de închisoare.

Cine îi amenință pe proletari? Dușmanii sunt noii capitaliști, specialiștii decăderii, cei care nu au moralitatea de partid. Ei par să fie cei mai buni prieteni ai tăi și vor, aparent, să te ajute. Lili (Magda Catone), care îl știe pe Toma din copilărie, încearcă să îl salveze pe bărbat de pușcărie. Îl pune în contact cu zona neagră a comerțului bucureștean. Mai întâi, Lili trebuie să îl seducă și îl vizitează la locul de muncă. Este îmbrăcată ușor hippy, cu ochelari mari, cocheți, și cu un tricou cu fluturași. În condițiile de penurie ale anilor 1980, ea pare să fie ori din clasa superioară, cu acces la Occident, ori cântăreață de bar, cu acces la bunuri de preț. Lili îi face legătura cu un om important și observăm scena subteranei prin ochii lui Toma. Camera se mută într-un bar, unde tineri bine îmbrăcați sunt încinși de atmosfera de discotecă. Omul lui Lili este în costum alb, pare important, și este spaima chelnerilor. Lili îi spune că pe „gagiu" îl cheamă Giani și că afacerea e ok, „pe bune". Chelnerul, la început obraznic cu reprezentantul clasei muncitoare, devine respectuos față de Toma, când află că este omul lui Giani. Dacă Lili îl seduce pe Toma și îl face omul lui Giani, tranziția trebuie marcată și prin trecerea de la un limbaj neutru la argou. Toma începe, ușor-ușor, să facă parte din noua lume colorată de „matol", „gagii", „mangleală" și alte elemente „corupte" ale limbajului. Mai târziu, în film, aflăm că Giani îi spune lui Toma că, dacă vrea să facă bani, trebuie să „manglească", pentru că altfel va munci toată viața, fără rost, pe tramvaie. Mangleala și matolitul sunt termeni din argou care plasează personajele în categoria inferiorilor, a

celor care vorbesc o altă limbă română. De altfel, Toma nici nu înțelege inițial termenul folosit de Giani. El îi spune că va face orice fel de muncă manuală, dar să nu îl pună să fure. Giani e neînduplecat şi vrea o marfă specială, timbre. Corupția pare să se extindă în toate sectoarele societății bucureştene, iar Toma încearcă să o oprească, pentru a se ancora în identitatea lui din socialism, cea de muncitor. Înțelegem că munca fizică, odată cu decăderea proletariatului, este în criză, şi există o nevoie urgentă de a fi salvată de subterana economiei de piață.

Lumea coruptă a subteranei capitaliste are un revers, lumea studenților, vizitată de avangarda moralității, procurorul Matei. De la atmosfera discotecii, ne mutăm acum în dormitorul studenților, pentru a învăța contrastul dintre bine şi rău. Asta, după cum vom vedea, nu înseamnă că lumea capitalului nu ajunge la studențime. Matei e interesat de o tânără, Sanda, pe care am cunoscut-o mai devreme. Ea pare deja uşor coruptă, mai degrabă interesată de proprietate şi de statut social, decât de omul din fața ei. Ca să înțelegem că Sanda are deja o problemă, avem nevoie de o figură de contrast. Aceasta va fi prietena Sandei, Dana (Mariana Buruiană), o studentă introvertită şi drăguță. Dana ne este introdusă ca parte a atmosferei căminelor studențeşti, cele care au decența inventată a locurilor socialiste curate. Pe masă e o vază de flori, iar pe perete un ornament al partidului care lasă să vadă un portret al unui înaintaş erou. Atunci când Matei nu o găseşte pe Sanda, realizează că Dana, prietena ei, îl place.

Dacă lumea lui Matei e ascetică, satisfacțiile erotice apar la întâlnirea cu capitalul. Capitalul (şi mişcarea lui) e pentru socialişti motorul interesului sexual. Deşi căminul

studențesc funcționează ca o lume pe dos a subteranei capitalului, ambele lumi sunt incitante prin mărfurile pe care le expun: de-o parte avem sexualitatea femeilor, de alta – mărfurile greu de găsit. Aceste universuri se lasă dezvăluite prin mișcarea personajelor-cheie masculine, Matei şi Giani. Condițiile din cămin sunt expuse ca fiind dificile, dar le vom descoperi şi tenta erotizată. De pildă, camera de filmat intră în intimitatea unei încăperi locuite de studente. Vedem spatele şi picioarele goale ale unei actrițe, iar pe pereți avem poze cu Clark Gable şi alți actori. Sanda stă de vorbă cu Dana şi cu o a treia prietenă. Ea este supărată că Matei e prea ocupat şi se machiază, cochetă, în fața unei oglinzi. De aici ar putea rezulta că ea este interesată mai mult de proprietate, de statutul social şi mai puțin de Matei.

În acelaşi timp, dacă procurorul este cel care ne introduce în căminele studențeşti, Giani este cel care face legătura cu economia schimbului de marfă. Dansatul în baruri e asociat cu figura seducătoarelor, cele care lucrează, într-un anumit mod, pentru Giani. Distanța dintre prostituție şi dans nu e mare în aceste vremuri. Dar corupția se întâmplă şi la nivelul aristocrației bogate a oraşului. Giani îi face o vizită unei femei, al cărei soț e plecat în delegație în străinătate şi care trăieşte într-o casă somptuoasă, „ a unui ştab mare”. Femeia care îl invită pe Giani îi spune să nu se anunțe când vine, ceea ce ne sugerează o invitație sexuală. Spre deosebire de Matei, care are întâlniri la care nu poate ajunge, Giani este invitat să nu îşi anunțe prezența când îşi face apariția. Moralitatea „corectă” nu poate fi sexuală, pentru că procurorul trebuie să îşi facă datoria, în timp ce sexualitatea activă este ilicită şi invitată să nu țină seama de reguli.

Valoarea-marfă este reprezentată vizual prin obiecte care sugerează o criză la nivelul statului. Giani conduce pe străzile Bucureştiului un Volkswagen cochet, maşină devenită mult mai târziu, în 2017, aproape „națională”. Dar acum suntem în 1982, când maşina lui Giani nu are brandul capitalului de „fiabilitate” şi „încredere”. Volkswagenul din filmul lui Veroiu este maşina antisocialistă. Ea e un loc privilegiat al instalării corupției, terenul pe care se petrec tranzacțiile ilegale. În opoziție, procurorul merge cu transportul public şi este înconjurat de taximetrişti şi conducători de tramvai, ca un exemplu al relației directe cu clasa muncitoare. Maşina mică, cea a transportului personal, este spațiul decăderii, iar taxiul este unul al încrederii în relațiile umane.

Cum spuneam, în film sunt surprinse două economii aflate în opoziție. Economia schimbului este cea care împuținează relațiile umane, le slăbeşte şi le deteriorează, dar le şi sexualizează. Prin contrast, economia darului este una a încrederii şi a relațiilor erotice bune. Giani îi spune la un moment dat lui Toma: „Când ai marfa, mă cauți, până atunci, nu ne cunoaştem.” Marfa stabileşte relația de schimb între clasa muncitoare decăzută şi lumea interlopă a banilor. Orice relație de comunicare trebuie să treacă prin marfă, să se plaseze într-o relație de circulație care să-i confere valoare. Timbrele, de pildă, obiectele dorite de interlopi, devin valoare prin mişcarea lor într-un circuit social. Ele obțin valoare numai dacă sunt furate de clasa muncitoare (Toma), de la un bătrân cu nume armean (reprezentarea interbelicului pe moarte), trecute prin mâinile capitalului subteran (Giani) şi dacă ajung, în final, în

proprietatea noii clase capitaliste a Bucureştiului (un ştab fără identitate precisă). Deşi par nişte obiect minore, timbrele sunt un bun al schimbului central în noua economie, în care funcționează ca un mod de a trece valoarea de la interbelicul cultural, cu ştaif, la noii îmbogățiți capitalişti.

Prin opoziție, darul este un mod important de relaționare umană în economiile socialiste.[1] Spre deosebire de timbre, darul nu are valoare de schimb pe piață şi nu circulă ca o reproducere a valorii tradiționale. Procurorul Matei este cel care face daruri pentru a asigura o circulație a sociabilității care începe să fie eliminată de circuitul mărfii. El îi oferă lui Toma darul interesului bazat pe profesionalism şi pe solidaritatea muncitorească. Pentru că vrea să afle adevărul, Matei îl va salva pe Toma. Mai mult, Matei îi oferă flori Danei, studentei pe care o place. Darul lui Matei, fără interes material, are componenta erotică a unei invitații. Flirtul lui Matei cu Sanda nu se poate realiza, pentru că femeia pare să fie parte a unei economii de schimb. Sanda, într-unul din cadrele luate în intimitatea dormitorului, poartă un tricou cu Coke şi este parte din noua economie a lui Giani. Sanda doreşte marfa, iar la nivelul dorinței ea este deja coruptă, parte a economiei subterane. Dana este partenerul nou al darului, o persoană mai îndreptățită să primească atenția procurorului. Ea ştie să aştepte, pentru că înțelege că Matei e în război cu noul capital. Ea citeşte cărți şi e interesată de o economie

[1] Pentru relația dintre dar şi marfă, vezi şi problema traficului de femei ca rudenie şi schimb (Anca Pârvulescu, capitolul 1, *European Kinship*, 2014, pp. 21-24).

erotică, în afara circulației de schimb. Darul lui Matei este o invitație care poate fi refuzată (spre deosebire de cerința lui Giani de a fura timbrele). Matei îi spune femeii că el a adus florile pentru prietena sa, dar că florile îi aparțin acum ei. Darul este ancorat într-o retorică a adevărului, fundamentală pentru economia paralelă a socialismului. Există un sens al proprietății în socialism, dar el nu pare să fie legat atât de circulația mărfurilor, cât a unui adevăr, de data asta erotic. Spre deosebire de timbre, care deveniseră un simbol al valorii de schimb, darurile sunt o componentă a unei economii paralele, care funcționează pe baza muncii menținerii relațiilor sociale.

Dacă ne întoarcem la relația dintre procurorul Kövesi şi procurorul Matei, cum sunt ei similari şi cum sunt ei diferiți? Mai întâi, rolul procurorului Kövesi în neoliberalismul actual este să asigure o circulație bună a mărfii-bani. Pentru că banii au fost furați în capitalism, procurorul trebuie să îi ia de la hoți şi să îi dea statului. Ea nu face decât să restabilească un circuit normal al banilor, care a fost întrerupt de corupție. Asemenea procurorului Kövesi, procurorul Matei se zbate pentru clasa muncitoare, acum aflată pe drumul morții ei inevitabile. Totuşi, el face parte dintr-o circulație a valorii care iese din circuitul clasic al valorii-marfă. El vorbeşte cu taximetriştii şi vatmanii şi e parte a unui circuit al transmiterii de relații umane, de solidaritate şi încredere. Deşi procurorul Matei funcționează în economia desexualizată a darului, el nu este Robin Hood pentru că nu are propriul grup de oameni în afara legii care vor să producă o economie paralelă. Cei doi, Kövesi şi Matei, sunt figura legii

prin excelență, cea care conservă un ideal şi nu produce posibilitatea unuia nou. Idealul capitalist este figura legii imparțiale, care asigură o circulație mai bună a valorii marfă şi îi pedepseşte pe cei care opresc circulația banilor.

În al doilea rând, deşi are în comun cu procurorul Matei capacitatea de a face banii să se mişte corect, procurorul Kövesi este un instrument retoric al capitalismului colonizator.[1] Procurorul Matei este figura protecționismului socialist în război cu mercantilismul vestic. Procurorul Kövesi este o nouă figură multiculturală şi "sălbatică", mobilizată pentru a apăra valorile statului de drept. Pentru audiența nord-americană, spre exemplu, ea este descrisă ca fiind, în acelaşi timp, „un cutremur politic", dar şi un indian care îi scalpează pe cei răi.[2] Ea este femeia care lucrează în umbră, care face treabă, în timp ce alții, corupții, nu fac decât să trăncănească. Ea, şi ca figură feministă, trebuie să aibă o viață ca a oamenilor de rând, dar, de data aceasta, este vorba despre cea a hibridului româno-american, omul viitorului. Ea merge la film şi la sală, dar luptă împotriva corupției cu înverşunare. Ea este ca noi, adică are o fotografie a unei nepoate pe biroul de lucru, dar poate să facă mult mai multe. În altă descriere jurnalistică, pentru publicul englez, ea este din nou indianul bun şi productiv, femeia care aduce scalpurile

[1] Andrew Higgins o descrie ca fiind „calm and self-effacing", „In a Soft-Spoken Romanian Prosecutor, Some See an Earthquake", *New York Times*, 14 noiembrie 2014, https://www.nytimes.com/2014/11/15/world/europe/romania-prosecutor-laura-codruta-kovesi.html.
[2] Vezi Higgins, *op. cit*.

pentru audiența anglo-saxonă.[1] Bineînțeles, scalpurile acestea sunt ale celor ca ea – figuri încă brunete – ale celor care nu sunt în întregime nici capitaliști şi nici moderni. Kövesi este indianul care îi scalpează pe aşa-zişii localnici, pe cei născuți pe teritoriul României, nu pe expați sau pe vestici. În felul acesta, ea îşi pierde definitiv legătura cu economia socialismului protecționist, cea în care ea ar putea să fie un adversar al bancilor şi corporațiilor.

Figura procurorul Matei este un cadru-visare, care ne arată cum funcționează estetica gunoiului. Prin contrast cu economia de schimb, ea ne face să vedem noi figuri ale procurorilor, precum Kövesi, şi modul în care ele devin astăzi marfă. Dacă procurorul Matei este un apărător socialist al legii împotriva celor devianți, procurorul Kövesi este figura liberală a salvării capitalului de stat, care trebuie orientat către câştigătorii de pe piața globală de capital. Dar filmul ne arată, cinematografic, o disperare intensă legată de economia mărfii, care va duce în cele din urmă la moartea lui Toma. Figura muncitorului onest nu poate fi protejată nici de figuri ale socialismului târziu, şi nici de figuri justițiare ale noului capitalism. Filmul lui Veroiu face vizibilă o transformare a politicii capitalului în politica morții. Muncitorii trebuie să moară, pentru a putea fi omagiați apărătorii legii, iar capitalul este disperat să extragă valoare din munca lor.

[1] Vezi Kit Gillet, „Bringing in the scalps: the woman leading Romania's war on corruption", *The Guardian*, 4 noiembrie 2015, https://www.theguardian.com/world/2015/nov/04/women-leading-war-on-corruption-romania.

Bogdan Popa

Cadrele-visare şi moartea clasei muncitoare albe

Sfârşitul nopții e important ca un cadru-visare, pentru că ne identifică problema retorică de bază a capitalismului târziu. În politica nord-americană, muncitorul alb trebuie să fie invocat în permanență şi salvat, pentru că el trebuie să moară la final, astfel încât apărătorii legii şi statului de drept să supraviețuiască în profesia lor de eroi albi.[1] Alegerile din Statele Unite sunt însoțite de un ritual care defineşte terenul simbolic al neoliberalismului actual. Ritualul constă în discuția publică legată de clasa muncitoare albă şi de votul pentru pe care îl dă ea.[2] Dacă Partidul Republican se poziționează ca reprezentant al celui sărac şi furat de imigranți, Partidul Democrat vrea să devină avocatul corect şi demn al muncitorului care nu are prea multe şanse în noul capitalism. Dezbaterile din 2016 legate de clasa muncitoare s-au născut şi din victoria simbolică a lui Ronald Reagan care, în 1981, a reuşit să creeze o nouă reprezentare a visului american. El a reuşit să învingă şi pentru că a vândut cu succes visul trecerii de la clasa muncitoare la clasa mijlocie. Asemenea mesajului

[1] Strategia nu e diferită de un anumit tip de aboliționism alb nord-american în anii 1830-1860, care invoca moartea sclavului şi suferința lui pentru a privilegia salvatorul aboliționist alb (vezi Saidya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth Century America*, Oxford University Press, 1997, pp.17-23)

[2] Vezi Joshua Holland, „Stop Obsessing over White Working-ClassVoters", *Rolling Stone*, 16 noiembrie 2016, http://www.rolling-stone.com/politics/features/stop-obsessing-over-white-working-class-voters-w450780.

lui Reagan, terenul-ideologie al Democraților este definit de ceea ce clasa mijlocie spune că e important. Deşi la ultimele alegeri oamenii care câştigă mai puțin de 50.000 $ pe an au votat-o pe Hilary Clinton, discuțiile de după alegerile din 2016 au fost legate de ideea că ea pierdut pentru că muncitorii albi l-au votat pe Trump, candidatul republican. Acest lucru se întâmplă pentru că speranța ideologică este încă cea din filmul lui Veroiu din 1982, şi anume că viitorii democrați pot să salveze clasa albă muncitoare.[1] Însă în această discuție nu contează atât de mult cine şi cum a votat, cât cadrul care organizează percepțiile noastre legate de viitor.

Voi continua analiza pornind de la o miză retorică fundamentală, mai exact că moartea clasei muncitoare albe trebuie anunțată şi reiterată permanent. Moartea clasei muncitoare este ritualul nord-american al inaugurării unui nou moment al puterii. Pentru a înțelege de ce e nevoie de salvarea şi îngroparea ritualică a proletarilor, voi utiliza aici cadrele-visare din socialismul târziu. Şi asta pentru că ideea salvării clasei muncitoare nu este numai o teză a democraților americani din 2016, ci şi o obsesie care a marcat socialismul deja format în condițiile capitalismului din 1982. Acest lucru ne arată că democrații din Statele Unite se folosesc de acelaşi teren de luptă simbolică deja pierzător, cel care a dus la căderea ideologiei socialiste de stat în 1989.[2] Aici, în estetica gunoiului, procurorii socia-

[1] Vezi Nate Silver, „Why Trump won working class whites", *New York Times*, 10 noiembrie 2016, http://www.nytimes.com/2016/11/10/upshot/why-trump-won-working-class-whites.html.

[2] Teza morții clasei muncitoare albe a făcut parte din arsenalul politic al lui Ronald Reagan. Metafora salvării muncitorilor este problema

liști spun că pot încerca salvarea clasei muncitoare, dar că ea va muri, tocmai pentru că nu poate fi salvată. Există o disperare profundă legată de moartea proletarilor, iar cadrele-visare, în loc să o ascundă complet, o aduc în fața atenției noastre.

Filmul lui Mircea Veroiu ne oferă două contraste surprinzătoare. Mai întâi, el ne lasă să înțelegem că socialismul a fost un proiect care a încercat să salveze clasa muncitoare, dar care deja o vedea ca fiind moartă. *Sfârşitul nopții* ne oferă formularea unei probleme cu care se confruntă astăzi stânga contemporană, dar el propune şi o soluție la problema proletariatului. În loc să ne facă să credem că „moartea proletarului" este o temă care se tot repetă, fără sfârşit, filmul ne indică o anumită atitudine afectivă care ne poate duce dincolo de asta. Pentru a putea reacționa la moartea clasei muncitoare albe, nu speranța este soluția, ci cumva opusul ei, un anumit tip de disperare. În figura procurorului Matei există o lipsă de speranță care ne indică posibilitatea transformării câmpului ideologic dat, iar filmul lui Veroiu ne ajută să înțelegem că termenii confruntării sunt greşiți şi că e nevoie de o regândire a conflictului ideologic. Spre deosebire de alte produse nord-americane, acest film ne spune clar că muncitorul sărac şi alb trebuie să moară, pentru ca procurorul Matei să devină erou.[1]

---

care domină angrenajul ideologic al conflictului politic nord-american. Astfel, rolul politicianului american este parte a unui cadru greu de schimbat în care „el" sau „ea" trebuie să se bată ca să salveze muncitorul care îşi pierde locul de muncă.

[1] Implicația radicală este că atât social democrații din PSD, cât şi apărători liberali ai procurorului Kövesi au nevoie de moartea

Dar cum este descrisă moartea clasei albe muncitoare în socialismul lui 1982? Clasa muncitoare, trebuie spus, nu este complet distrusă încă. Socialismul are nevoie de opoziția între muncitorul bun, care moare pentru că e prins în economia schimbului (Toma), şi muncitorul care îi este prieten, dar care supraviețuieşte (un muncitor fără nume). Ei sunt amândoi deja parte a circuitului capitalului sau vor să fie. Matei îl întâlneşte pe muncitorul fără nume în cămin. Procurorul îl caută pe Toma, iar căminul este un loc bun de unde poate afla informații. Muncitorul-lumpen este introdus într-un cadru în care este reprezentat ca viril, dar sărac. Prima imagine este a unui reşou cu o conservă pe el. Camera se mută apoi pe diferite postere ale socialismului, care reprezentau bagajul ideologic necesar supraviețuirii. Figuri ale atleților şi tenismenilor sunt şi ele surprinse de cameră, odată cu poziția bărbatului, care vorbeşte cu Matei stând cu un picior pe o minge de fotbal. Virilitatea clasei muncitoare este din nou soluția imaginată aici ca rezistență la economia de schimb. Discuția dintre Matei şi muncitor se poartă în timp ce în spate auzim zgomotul tramvaielor. Fundalul auditiv este cel care intensifică încărcătura simbolică a interacțiunii, în care e uşor de observat alianța între procuror şi muncitori, dar aceasta pare deja un sunet al trecutului, pentru că Volkswagenul îi este superior tehnologic. În fapt, socialismul pare să fi pierdut pretenția la superioritatea tehnologică, fiindcă, în 1982, socialismul anilor 1960, cel al competiției pentru

muncitorului român, pentru a se plasa în centrul poveştii ca salvatori – fie prin redistribuție egalitară, fie prin crearea de locuri de muncă accelerată.

cucerirea lunii, era deja înlocuit de „războiul stelelor", arma neoliberală a lui Reagan. Tramvaiul pare şi el mort, datat, şi încet-încet va dispărea ca modalitate de rezistență a socialismului.

Toma va muri şi el pentru că nu poate ajunge la fericirea virilă a prietenului heteronormal. Dar şi prietenul pare deja sedus de capitalism, de valoarea *cool*-ului, a şmecherului Giani, care poartă un tricou cu un păianjen enorm. De altfel, Toma împrumută bani de la muncitorul prieten şi pe urmă îi dă înapoi, luându-i de la Giani. Ştim că banii sunt deja parte a circuitului marfă şi că ei sunt contaminați. Avem aici anticiparea destinului clasei muncitoare. Ea poate să meargă acum pe urmele lui Toma, cel care nu a înțeles că economia de schimb duce la moarte. Sau poate să mai supraviețuiască temporar în figura celor doi tineri fericiți, care după ce primesc banii de la Toma, se sărută în fața camerei. Banii sunt, de altfel, cei care asigură confortul noilor familii din socialismul anilor 1980; dar vin şi cu o amenințare. Ei prevestesc un sfârşit pe care nici procurorul Matei, deşi este un cavaler al corectitudinii morale, nu îl poate opri. Mai mult, amenințarea economiei de schimb este şi rasializată. În contextul discuției din căminul studențesc, termenul „şucar" este folosit pentru a identifica răul, adică pe Giani, care are un nume de italian, ceea ce îl plasează în registrul bărbaților ridicoli care profită de naivitatea femeilor din socialism.[1] Dar el este plasat şi în registrul abjectului,

[1] Un nume ca Toma N. Gheorghe trebuie salvat de capitalistul nou şi pentru că marchează o inocență, cea a fostului țăran devenit acum parte din clasa muncitoare.

pentru că este o reprezentare a economiei negre, cea care subminează clasa muncitoare şi valorile acesteia, corectitudinea şi munca.

Dacă ştim că Toma moare, avem nevoie de confruntarea care va duce la sfârşitul lui, cea dintre comunist (Matei) şi capitalist (Giani). Pentru a ajunge la confruntarea finală, suntem conduşi pe o scenă ritmată, tehno-intensă, încadrată de maşini. Viteza capitalistă a ritmului discotecii, a energiei mişcării capitalului este opusă clasei muncitoare, care trăieşte în timpul socializat al mersului împreună la serviciu, în aceleaşi mijloace publice de transport. Un miliţian îl caută pe Giani şi îl va aduce la Matei. Urmărirea este pasionantă şi, din nou, este marcată opoziţia dintre viteza maşinii (proprietate privată) şi ritmul molcom al tramvaiului.

Audienţa trebuie hrănită cu o scenă a confruntării răului, iar aceasta se va desfăşura pe teritoriul miliţiei. Ca noul rău al României postsocialiste, răul socialist poate fi atacat doar dacă este adus pe teritoriul justiţiei. Acolo, figura corectă a lui Matei poate să ţină la distanţă şi să pedepsească economia de schimb. Confruntarea este deschisă, de la început, de apărarea clasei muncitoare: „Ce ai avut, mă, cu Toma?" înseamnă, de fapt, în context, „de ce ataci clasa muncitoare?". Lupta ideologică cu economia de piaţă are legătură cu subiecţii ei, lumpenii, care nu fac parte din clasa de mijloc. Procurorul va stabili încă de la început greşeala lui Giani. El este vinovat nu pentru că face trafic, fură sau pentru că este „noul" capitalist. Vina lui este că îl fură pe Toma, cel care ar trebui să fie de partea corectă a progresului. Toma, în schimb, şi-a abandonat statutul de muncitor şi acum nu mai este ceea ce ar

trebui să fie. El s-a transformat în hoț și bișnițar, parte a circuitului capitalist.[1]

În scena confruntării finale, Matei și Giani se vor bate pentru dominația asupra muncitorului, al bărbatului crispat, dornic să-și construiască o viață prin muncă. Dar cadrul este deja creat de prim-plan, în care se află corupătorul, ușor erotizat, cu cămașa descheiată. Chiar dacă scena are loc la miliție, prim-planul, figura lui Giani ne spune povestea unui învingător care doar pare lipsit de putere. Mai mult, din discuție reiese că cei doi adversari se cunosc de mută vreme: unul își va clama nevinovăția, celălalt vrea să afle adevărul.

În același timp, Matei pare cu adevărat tulburat de problema coruperii capitaliste a clasei muncitoare și nu înțelege de ce aceasta a devenit ținta coruperii. Din acest motiv, el îi va spune lui Giani: „Nu te întreb care Toma, pentru că tu știi bine care Toma. Eu te întreb ce ai avut cu el." Întrebarea este una obsesivă pentru un socialism a cărui ideologie pare să fi murit. Dar este și una obsesivă pentru stângiștii americani, care se întreabă de ce Trump sau Reagan vrea să cucerească clasa muncitoare albă. Există aici o repetiție a neînțelegerii autentice, care va marca surpriza atât a căderii socialismului în 1989, cât și a

[1] Visul salvării muncitorului apare în stânga democratică încă din secolul al XIX-lea. Jacques Rancière a arătat că socialismul s-a constituit ca formațiune istorică prin adoptarea unui misionarism social. Misionarii socialiști timpurii, în special cei saint-simonieni, au arătat clasei muncitoare că trebuie să muncească într-un anumit mod și să-și dorească un loc în societate prestabilit de ei. Vezi Jacques Rancière, *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth Century France*, trad. de John Drury, New York, Verso, 2014.

câştigării poziției de preşedinte a lui Trump. Este o neînțelegere care de fapt creează câmpul ideologic al confruntării. Aceasta este cea care va anticipa mereu moartea clasei muncitoare şi victoria valorilor de schimb. Ea pare un bocet, o continuă îngropare a unei morți deja întâmplate. Procurorul corect, apărător al adevărului, al faptelor, al profesionalismului, al bunelor intenții, al expertizei, al dorinței de succes este deja un produs al victoriei lui Giani, capitalistul fără scrupule. Miliția socialistă lucrează deja pentru Giani, pentru ştim că el le furnizează mărfuri specialiştilor din partid care călătoresc în străinătate. Oferindu-i cheile de acasă, proprietatea lui, Giani îi spune lui Matei: „Dacă îmi găsiți ceva la mine acasă, bine. Dacă nu, e treaba puştiului. Eu sunt curat." Giani spune prin asta că problema politică a socialismului târziu nu este a capitaliştilor, cât a clasei muncitoare care s-a aliat cu ei. Proletariatul, poate, este cel care are o problemă. De fapt, Giani, asemeni Partidului Republican American şi partidelor conservatoare europene, plasează întotdeauna o vină în acțiunea unui individ. Indivizii sunt singurii responsabili şi, ca atare, problemele structurale mai ample nu există.

În această scenă în care proletariatul este văzut ca o problemă, Matei îşi iese din sărite pentru prima dată. În fața refuzului lui Giani de a-şi recunoaşte vinovăția, el se decide să îl caute pe Toma. Înainte să plece în căutare, bea o bere cu colegul de birou, un procuror mai în vârstă, care nu înțelege de ce Matei e obsedat de Toma şi îl mustră că nu e căsătorit. Matei îi spune că nu se poate căsători, pentru că viața de birou e foarte agitată. Procurorul insistă, însă, că problema reală a lui Matei este că se gândeşte prea

mult la Toma. Din punctul de vedere al colegului, obsesia Toma, care are în fundal şi o implicaţie homoerotică, îl face pe Matei să-şi respingă profesia. Matei îi răspunde că, deşi este adevărat că vrea să îl salveze pe Toma, Giani este pericolul cel mare pentru societate: „Dacă nu încăpea pe mâna ăluia cu păianjeni, scârba aia, am convingerea că îl salvam."

Vaga ameninţare homoerotică este întreruptă de o întâlnire pe care Matei vrea să o aibă ca Sanda, „ca băieţii". Pe final, însă, se hotărăşte să îl caute pe Toma, dar deja anticipăm că Matei îşi va găsi în cele din urmă o parteneră. Prietena Danei, Sanda, îi spune că poate să îl „aibă" pe procuror, dacă îl vrea. Dana devine adevărata dorinţă sexuală a lui Matei, cea care va închide traseul pe care el îl vede încă deschis. Toma trebuie să moară pentru ca obsesia pentru birou şi muncă a lui Matei să se încheie. Iar dorinţele homoerotice vor fi eliminate odată cu articularea instituţiei-cheie burgheze, căsătoria, care trebuie să elimine pe parcurs orice ameninţări la adresa ei, ca homoerotismul sau clasa muncitoare.

Clasa muncitoare pierde în lupta cu noua lume capitalistă, dar motivul este că o clasă de mijloc capitalistă, heteropoliţienească, trebuie să se constituie şi realizeze. Matei, reprezentantul corectitudinii şi al moralităţii, va deveni şi mai bun, pentru că la final va avea o prietenă (Dana) deşteaptă şi care ştie să aştepte. Moartea lui Toma este cea care face posibilă formarea noii clase de mijloc şi este invocată tocmai pentru că ea este cea care elimină posibila legătură erotică non-heterosexuală. Obsesia legată de Toma este anormală şi improprie. Dacă interesul sexual al lui Matei va fi în altă parte, relaţia erotică cu muncitorii

va dispărea. Nu numai homoerotismul moare, dar şi o anumită negritudine asociată cu Toma. Matei îl descrie pe muncitor, acum declasat la statutul de hoţ, ca pe un băiat negricios, slăbuţ, care dă târcoale casei. Toma este rasializat aici ca „ţiganul" infractor care îi sperie pe locuitorii blocurilor socialiste, în timp ce miliția este cea care îi salvează pe bătrânii blocului, cei care au unde locui şi au o viaţă liniştită.

Astfel, procurorul Matei nu mai este acum reprezentantul instituției revoluționare, care avea ca scop asigurarea egalității sociale. Dimpotrivă, miliția din socialismul târziu va încerca să conserve proprietatea naționalismului alb, a civilității, a heterosexualității şi să împiedice toate acele lucruri care deranjează ordinea socială. Sugestia de vagabondaj, de criminalitate şi de rasă inferioară sunt toate grupate în portretul făcut lui Toma de milițianul corect şi moral. Toate acestea, la fel ca homoerotismul, vor trebui eliminate odată cu dispariția clasei muncitoare.

Gunoiul cinematografic ca tactică a întreruperii valorii-marfă

De ce este important filmul lui Veroiu pentru discuțiile legate de moartea recurentă a clasei muncitoare? *Gunoiul cinematografic socialist ne arată că socialismul funcționează ca un necrocapitalism, care intenționează să distrugă munca, relațiile sexuale nenormative şi negrul care amenință rasa albă*. Obsesia legată de muncitorii albi din alegerile electorale americane nu este întâmplătoare. Lamentația pierderii clasei muncitoare este un proces şi,

prin urmare, are nevoie de un aparat de producție. Ea ține de un anumit discurs de stânga, cu tradiție istorică, prin care socialiștii – ori cei care au valori morale „corecte" – încearcă să îi îndrepte pe cei care sunt defecți, criminali, pe muncitorii aflați în declin, prostituatele. La baza salvării clasei muncitoare se află obsesia că ea este amenințată de capitalism și că numai o avangardă corectă îi poate salva pe cei care sunt amenințați. Avangarda istorică, fie ca partid democrat, fie ca grup leninist, boceşte moartea recurentă a proletariatului pentru că are nevoie să se consolideze ca grup conducător. Pentru a produce o clasă de mijloc, cu valori morale temeinice, sugestiile de criminalitate sau improprietate trebuie eliminate pe parcurs. Alegerile electorale servesc la solidificarea clasei de mijloc, pentru că ceea ce este impropriu este eliminat. Clasa muncitoare salvată trebuie să fie albă. În Statele Unite, dacă ea este latino, să zicem, imigrantă sau neagră, are deja o problemă, pentru că nu mai poate fi rezervorul autentic al clasei de mijloc.

Sfârșitul nopții funcționează ca un cadru-întrerupere care ne arată procesul prin care clasa de mijloc albă s-a transformat în idealul stângii instituționalizate. Discuțiile legate de extremismul moralist leninist în fața corupției partidelor social-democrate ascund o asumpție comună, și anume că ele trebuie să consolideze puterea unui grup, fie el reformator, fie revoluționar. Stânga nu trebuie însă să rămână la strategia plânsului unei morți anunțate. Ea poate să înțeleagă noile condiții de existență ale capitalismului și modul în care funcționează noua clasă a muncitorilor, care nu mai sunt restrânși la teritoriul fabricii. În neoliberalism, munca este o activitate devenită part-time și în afara contractelor de lungă durată. Pentru că noul capitalism nu mai are mulți muncitori

permanenți, el produce dorința de a te imagina parte din clasa de mijloc, cea care are durata permanentă a contractului. Funcția alegerilor nord-americane este, pe de o parte, de a ascunde pauperitatea şi condițiile structurale care duc la capitalism şi, pe de alta, de a reconfirma puterea celor care vor să salveze anumiți muncitori considerați speciali.

Împotriva acestui fapt, ne putem imagina o coaliție a celor care nu au imaginația şi dorințele clasei mijlocii, a celor care se află în afara proprietății burgheze considerate normativă. „Salvarea clasei muncitoare albe" este o parte a consumului din capitalism, aşa cum este şi cumpărarea, odată la doi ani, a unui computer nou. „Salvarea" nu este decât un mod pasiv de adaptare la ideologia stângii instituționalizate.[1] Filmul lui Veroiu aduce la lumină o disperare, un fatalism al imposibilității salvării a muncitorului. Depresia socialistă târzie poate deveni punctul de plecare pentru suspendarea cadrului organizatoric al capitalismului actual.

Dacă stânga are cumva impresia că salvarea poate veni prin procesul electoral sau prin ajutorul acordat celor sărmani, nu face decât să perpetueze optimismul capitalist. Trebuie să ne imaginăm o altă politică, pornind de la ceea ce muncitorii sau perdanții capitalismului fac deja, şi nu de la discursul celor care vor să păstreze inegalitățile sociale.

[1] În legătură cu adaptarea la capitalism ca strategie de producere a unui proletariat pasiv, Bernard Stiegler distinge între adaptare (care e pasivă) şi adoptare (care este un mod de transformare a sistemului de producție). Pentru detalii, vezi Benoît Dillet, „Proletarization, Deproletarization and the Rise of the Amateur", *boundary 2*, Durham, Duke University Press, vol. 44, nr. 1, 2017, p. 87.

Răii. Noul obiect monstruos (*aka* Vlad Ivanov) şi figura profesorului socialist

a venit în sfârşit primăvara
vrăbiuțele fredonează frumoase
arii de Salam
câinii schelălăie
îmbârligați
prin autobuzele de la periferie
mâinile şuților se strecoară
pline de voioşie
în buzunarele fraierilor
ieri am ieşit & eu
cu băieții la grătar
am rupt codrului o rămurea
ce pula mea
Octavian Perpelea, *primăvara*[1]

O teorie a cadrelor care întrerup capitalismul are nevoie de o relație diferită cu noii răi din filmul românesc recent. Dacă în primele două capitole am investigat filmele gunoiului socialist, în cel de-al treilea o să ne îndreptăm atenția către răul din cinematograful Noului Val. Aici o să ne destrăbălăm cu răii, urâții şi nedoriții, pentru că obiec-

[1] Octavian Perpelea, *Cu dricul pe contrasens*, Bucureşti, frACTalia, 2015, p. 52.

tul rău este de multe ori patologizat sau, cum ar spune Vasile Mihalache, pus în categoria monstrului.[1]

În prima parte a capitolului, o să analizăm răul din cinema aşa cum apare el performat în rolurile lui Vlad Ivanov din scenariile lui Răzvan Rădulescu. Ivanov a devenit figura răului în noul cinema pentru că personajele lui au o anumită funcţie represivă. Ele sunt figurile unei cenzuri sau, mai bine spus, a unei imposibilităţi de a imagina alt viitor. Dacă toţi corupţii din România ar avea o unică figură, aceasta ar lua forma feţei lui Vlad Ivanov. Domnul Bebe din *Patru luni, trei săptămâni, două zile* (Mungiu), Anghelache din *Poliţist, adjectiv* (Porumboiu), Velicanu din *Principii de viaţă* (Popescu), Dinu Laurenţiu din *Poziţia copilului* (Netzer), poliţistul şef din *Bacalaureat* (Mungiu) au toţi funcţia de a întrerupe un viitor, o posibilitate emergentă a unei alte lumi. Dar figura răului nu este doar represivă; ea ne indică un conflict existent în imaginaţia unei întregi generaţii de regizori, mai toţi trecuţi de patruzeci de ani (Porumboiu şi Netzer sunt cei mai tineri, s-au născut amândoi în 1975). Ivanov reprezintă o formaţiune socială – indiferent dacă vorbim despre comunismul machisto-egoist sau despre capitalismul postsocialist – care îşi agresează copiii. El întrerupe ceea ce ar putea fi o altă lume, un spaţiu în care plăcerea sau sentimentul de a construi alături alţii o lume nouă sunt eliminate. Ne vom folosi de figura profesorului socialist din *Racheta albă* (Axinte, George Constantin) pentru a vedea de ce răul capitalist înlocuieşte o autoritate inovatoare şi egalitară.

[1] Ideea de monstru a apărut frecvent în discuţiile mele cu Vasile Mihalache.

În a doua parte, o să ne îndreptăm atenția către scena sexului nenormativ din *Boogie*, filmul lui Radu Muntean. În filmele lui Radu Muntean, răul sexual funcționează cu scopul de a face dezirabil cuplul tradițional de clasă mijlocie. O imaginație diferită poate fi extrasă, însă, din cinematograful nou. Pentru asta ne debarasăm mai întâi de categoriile psihologice de normalitate care sunt întrepătrunse de idealurile burgheze de sănătate psihică. Pentru a imagina sexul anticapitalist, trebuie să plecăm de la critica ideilor din psihanaliza relațională (de pildă, cele ale lui Jessica Benjamin) care vor să restabilească sexul ca proprietate corectă şi morală. Critica psihanalizei ne va incita să admirăm neruşinarea câinilor îmbârligați, cei care, spune Tavi Perpelea, schelălăie de plăcere în autobuzele de periferie. Sau, şi mai mult, putem încerca să devenim câinii destrăbălați ai vieților noastre şi să „rupem codrului o rămurea”.[1]

Utopia relațională şi răul

În secțiunea de față, voi analiza mai întâi relația dintre rău şi intimitate aşa cum apare ea în scenariile lui Răzvan Rădulescu, o figură importantă pentru industria cinemaului

[1] În teoria politică, ideile cinicilor au devenit importante pentru un antiplatonism teoretic, care abandonează elitismul filozofiei lui Platon. Pentru cinici, a trăi mai aproape de existența câinilor este un mod de viață anti-normativă care dezechilibrează normele aristocratice ale cetății. Pentru interpretări ale cinicilor ca antiplatoniști, vezi Michel Foucault, *The Goverment of Self and Others: Lectures to the Collège de France, 1982-1983*, trad. de Graham Burchell, London, Palgrave MacMillan, 2008, pp. 292-296 şi Jill Locke, *Democracy and the Death of Shame: Political Equality and Social Disturbance*, New York, Cambridge UP, 2016, pp. 47-73.

nou.[1] Scenariile lui Rădulescu resping infantilul şi românescul nemodernizat, pe care le plasează în relație cu imaginea unui occident evoluat şi avansat. Ele, de fapt, surprind admirația față de idealul „lucrului bine făcut", adică față de un capitalism superior şi dezvoltat. Ca răspuns anticapitalist la Noul Val, vom reinterpreta filmele româneşti pentru a vedea că sexul, în relația cu obiectul rău, nu este doar meschin, lipsit de satisfacție sau bolnav. El este plăcut, excitant şi poate să genereze intensități şi plăceri pe care nu le cunoşti încă. Pentru a înțelege că sexul rău este atractiv, trebuie să plecăm de la faptul că relația cu răul este istorică şi socială. Obiectul rău, cel care te provoacă şi te incită, are o existență care ia forme diferite în timp şi trebuie pus în legătură cu trecutul socialist al României.

Narațiunile lui Rădulescu sunt marcate de o anumită tensiune. Pe de o parte, scenariile lui au rolul de a schița o utopie relațională, legată de speranța de a avea contact cu un iubit, o mamă ori un prieten. Putem să ne gândim la Răzvan Rădulescu ca la un cercetător al intimității pe care o caută într-o relație strânsă şi antagonistă cu un apropiat. Pe de altă parte, intimitatea bună nu se realizează uşor, pentru că ea presupune o relație cu obiectul rău, care te face să te cerți şi te scoate din minți. Cu ajutorul filmelor lui Rădulescu, putem ieşi din fantezia lipsei de modernitate a românilor. Relația cu răul este un altfel de „aici şi acum" care te poate ajuta să construieşti o nouă sexualitate. Ea poate să te împingă să spui „prefer să nu o fac",

[1] *Marfa şi banii* (2001), *Moartea domnului Lăzărescu* (2005), *Patru luni, trei săptămâni şi două zile* (2007), *Poziția copilului* (2013), filmele lui Radu Muntean *Boogie* (2008) şi *Marți, după Crăciun* (2010) şi filmul lui Rădulescu, *Felicia, înainte de toate* (2009).

aşa cum procedează Bartelby, *the scrivener*, personajul lui Hermann Melville, şi te poate ajuta să distrugi lumea burgheză a capitalismului triumfător.

Intimitatea este posibilă în scenariile lui Rădulescu, dar ea e sugrumată rapid de rău, pentru a se revigora, apoi, slăbită, dar încă în viață. Utopia lui Rădulescu are un inamic – şi, după cum vom vedea, el este condensat în figura lui Vlad Ivanov. La începutul cinemaului nou românesc, în *Marfa şi banii*, răul este patronul Marcel Ivanov (Răzvan Vasilescu), un bărbat care face trafic de droguri şi care îi antamează pe băieți, pe Vali (Dragoş Bucur) şi pe Ovidiu (Alexandru Papadopol), pentru un transport periculos. Băieții aproape pierd relația lor de prietenie, dar reuşesc să supraviețuiască situației create de patronul corupt. Ce înțelegem în final este că Ovidiu va refuza să se transforme în narcotraficant.

Răul este fie un personaj uman, ca Marcel Ivanov, fie o entitate postumană, aşa cum sunt corupția şi inferioritatea unei societăți bolnave. În *Patru luni, trei săptămâni şi două zile* (Mungiu, 2007), două studente prietene, Otilia (Anamaria Marinca) şi Găbița (Laura Vasiliu), sunt violate de un individ care face avorturi, domnul Bebe (Vlad Ivanov). Violatorul profită de vulnerabilitatea fetelor şi e prezentat ca cinic şi sadic.[1] După începuturile cinemaului nou, răul se extinde subtil şi capătă forme non-umane sau,

[1] Otilia şi Găbița încearcă să administreze şi să limiteze consecințele abuzul sexual. Trauma pare să le apropie pe final, într-un mod pe care nici ele nu îl înțeleg bine. Aici parcă şi-au pierdut o anumită iluzie, cea a bărbatului ideal care le poate ajuta în situații de pericol. Abuzul sexual şi experiența pe care a căpătat-o în hotel pare că o fac pe Otilia să vadă ipocrizia prietenului ei.

poate, postumane. Aici postumanul e o categorie care descentrează voința, alegerile umane, din mijlocul istoriei.[1] În *Moartea Domnului Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005) sau *Hârtia va fi albastră* (Radu Muntean, 2006), răul este aproape postuman, de la corupția şi anxietatea revoluționară, la lipsa capacității de comunicare cu ceilalți. În forma lui umană, el se păstrează ca apariție masculină, în Vlad Ivanov, cel pe care trebuie să îl urâm în *Patru luni, trei săptămâni şi două zile* (2007) sau în *Poziția copilului* (Netzer, 2013).

Ceea ce vrea Răzvan Rădulescu este să distrugă un obiect care funcționează rău. În termenii psihanalizei relaționale (şi în special în cei ai psihanalistului englez Donald Winnicott), Rădulescu ne spune cum treci de la o relație cu un obiect intim la folosirea obiectului intim. Odată realizată trecerea de la „relație" la „folosire", intimitatea cu o altă persoană devine mai puternică.[2] Asemenea lui Winnicott, Răzvan Rădulescu imaginează un spațiu mai viu al vieții, un loc unde poți să îi foloseşti pe cei apropiați, astfel încât să te simți independent şi real. Pentru a ajunge la utopie, trebuie însă să ai un moment de distrugere a obiectului intim, care nu mai funcționează aşa cum a fost el imaginat la început.[3] Momentul traumatic al

[1] Vezi şi dosarul foarte bun despre postuman, în *Post(h)um. Jurnal de studii (post)umaniste*, vol. 1, la http://posthum.ro/posthum-1-postumanismul.

[2] Vezi Donald Winnicott, „The Use of an Object and Relating through identification", *Playing and Reality*, London, Routledge, 1971, pp. 86-95.

[3] De pildă, te poți gândi la distrugerea unei imagini masculine ca la un lucru bun (violatorul Bebe în *Patru luni, trei săptămâni, două zile*, patronul din *Marfa şi banii*, capitalistul Flo din *Niki Ardelean, colonel în rezervă*), sau la imaginea mamei ca la un obiect rău (vezi mama din *Felicia*).

distrugerii obiectului rău devine, astfel, revoluționar.[1] Obiectele rele din familie, mamele ultra-posesive din *Poziția copilului* sau *Felicia*, trebuie îndepărtate pentru a crea spațiul unei posibilități de relaționare mai bună. Ele sunt îndepărtate prin performarea unor momente intense de furie, care duc la independența copiilor. Lecția este aici că momentele de relaționare mai bună sunt create prin distrugere sau prin ceea ce Winnicott numea „accesul la realitate". Proiectul liberal modernizator al lui Rădulescu – adică autonomia, independența, psihologia adultă a oamenilor – trebuie creat prin diferențierea de obiectul rău seducător, fie el traficantul de droguri sau mama.

Ca să ne despărțim de proiectul Noului Val, trebuie să regândim idealul psihanalitic al binelui ca sănătate mintală. Un ideal psihanalitic de sănătate trebuie corupt, pervertit sau, cum ar spune Deleuze, „futut în fund". Aici nu vom respinge complet idealul sănătății psihice, ci îl vom reformula, adică vom fura din el şi de la el pentru a-l schimba.[2]

---

[1] Domnul Bebe *trebuie* să urle. Prin faptul că se manifestă inuman şi urlă, el ne ajută să ne recăpătăm umanitatea pierdută. Patronul Marcel Ivanov *trebuie* să fie oribil. El ne arată cât de bun şi sănătos este capitalismul onest, cel care se află cu un picior în ilegalitate. Violatorii, şmenarii şi narco-capitaliştii nu sunt opusul capitalismului, ci spațiul care face să existe subiecții buni ai capitalismului legal şi alb. Figurile răului trebuie văzute ca indezirabile şi excluse din istoria dezvoltării psihice bune a subiectului burghez şi adult.

[2] La fel ca Deleuze, mă gândesc că lucrul care m-a purtat prin terapie şi prin mediile psihanalitice este fantezia apropierii de un autor, căruia să-i pot oferi un copil monstruos. Relația cu obiectul rău este hrănită de fantezia creării unui monstru, care poate să ne facă să trăim mai intens şi mai incitant (vezi Gilles Deleuze, „I have nothing to admit", *Semiotexte*,vol. 2, nr. 3, 1977, pp. 111-116).

O analiză strict psihologică este insuficientă pentru a înțelege realismul macabru din Noul Val. Filmele lui Rădulescu investighează în detaliu relațiile umane şi pot fi un echivalent al serialului HBO *În derivă*, prin concentrarea pe psihologia subiecților. Critica socială, însă, e fără dinți, pentru că descrie o lume a clasei de mijloc, care este mulțumită şi adaptată. Pentru scenarist, relația intimă deplină este occidentală, un orizont ideal care nu e atins de personaje. Ceea ce nu înțelegem, însă, aşa cum o putem face din *Aferim* (Radu Jude, 2015), este, că în România, există o istorie grea a dominației rasiale şi că oamenii care au fost sclavi ori fără proprietate sunt transformați în suboamenii noului capitalism. Nu pricepem, aşa cum o facem din *Poliția*, *adjectiv* (Corneliu Porumboiu, 2009), că poliția funcționează ca un mecanism de represiune menit să facă invizibile ierarhiile sociale de adâncime. La Rădulescu, poliția nu este niciodată, aşa cum e la Porumboiu, un mecanism prin care momentele de rebeliune socială sunt suprimate. Nici formarea unui anumit românism, prin excluderea „țiganilor" ori a foştilor sclavi, şi nici funcția poliției de a reprima nu sunt interesante pentru Răzvan Rădulescu.

Dar nu mă interesează neapărat să văd ce lipseşte din istoria pe care Răzvan Rădulescu o schițează în cinemaul nou. Ceea ce vreau eu să văd este cum urâtul, răul, momentul dificil psihologic au o anumită valoare, mai importantă decât psihologia adultă pe care o iubeşte scenaristul. Utopia lui Răzvan Rădulescu se naşte din momente de tensiune, din rupturi, din *enactmenturi* urâte, greu de suportat. *Insightul*, în cinematograful românesc recent, ca şi în terapie, ca şi în viață, nu provine atât din fericirea

unei relații automate, cât din negativul furiei, dezamăgirii, al ruşinii ori al disperării. Ce vreau să următesc aici este modul în care momentele grele, care produc disconfort, stau la baza unor relații mai vii între personaje.

Să ne uităm la filmul pe care Rădulescu l-a făcut cu Melissa von Graff, *Felicia, înainte de toate* (2010).[1] Felicia, personajul principal din film, încearcă să construiască o relație cu mama, astfel încât să existe mai multă reciprocitate între ele. Relația cu mama protectoare este conflictul central al filmului. Mama îşi sufocă fiica încă de la început, iar aceasta se află permanent într-o stare de distanțare şi de respingere a protectoarei. Lupta de putere din copilărie, în care mama şi fiica vor să relaționeze, dar nu pot, stă la baza relației dintre cele două femei.

Pretextul unei noi încercări de relație între mamă şi fiică este dat de pierderea unui avion, care ar fi dus-o pe Felicia înapoi unde locuieşte, în Olanda. Cuvântul-cheie este „pierdere", pentru că intimitatea dintre cele două personaje nu se poate realiza, dacă nu există o pierdere. Dacă lucrurile ar decurge cum trebuie, după plan, întâlnirea nu s-ar întâmpla, fiica nu ar striga ultragiată la mamă, mama nu i-ar spune fiicei că se simte abandonată în România, surorile nu s-ar întâlni din nou pentru a restabili un contact dureros, încărcat de furie şi reproş. Pierderea unui avion şi riscul pierderii familiei din Olanda, a fiului care trebuie preluat, fac posibilă repetiția unor

[1] Filmul lui Rădulescu mi s-a părut o continuare a *Poziției copilului* (2013), deşi el urmează, cronologic, după *Felicia* (2010). Am avut impresia că filmul imaginează ce s-ar întâmpla dacă Barbu nu ar locui în România şi s-ar întoarce, acasă, la vechea dinamică pe care o are cu părinții lui.

lucruri care s-au spus şi se vor mai spune din nou, în alt context.[1] Momentul emergent al unei noi relații se naşte atunci când Felicia se simte abandonată de fostul ei soț din Olanda, dar şi de mama, şi de tatăl din România. Din experiența abandonului, din momentul în care se simte părăsită, Felicia are capacitatea de a-i spune mamei tot sau aproape tot ce îi stă pe suflet. Felicia plânge, dar nu se opreşte. Nu ştim cât a înțeles mama din izbucnirea fiicei, dar important este că fiica vrea să schimbe relația pe care o are cu mama. Mama supraviețuieşte, dar nu ştim cât are din capacitatea de a procesa momentul confruntării.

Prin urmare, putem înțelege din filmele lui Rădulescu că utopia relațională se află acolo, că poate fi atinsă cumva, dar trece prin momente grele, în care unul dintre parteneri se pune în dificultate. Experiența urii într-o relație este importantă pentru că ea poate deschide posibilitatea unui contact intim autentic. Ceea ce nu ştim este cât din momentele de furie şi tensiune sunt productive şi în ce măsură pot ele să rupă o relație care funcționează prost. Numai experiența riscului, a voinței de a distruge un conflict adânc psihologic poate să ducă în final la crearea unei lumi noi. În loc să restabilească o relație deja dificilă, furia şi ura deschid posibilitatea unei lumi neimaginate, pe care încă nu o putem anticipa.

[1] Ce declanşează momentul furiei, al dorinței de a spune lucruri greu de auzit? Felicia se hotărăşte să îi spună mamei că îi pare rău că a țipat la ea. Momentul de iertare, de abandon al poziției de putere nu durează mult. Felicia decide să îi spună tot ce nu i-a spus până atunci şi, timp de cinci minute, cei doi regizori pun camera pe cele două femei, care îşi spun una alteia cât de rănite sunt.

Bogdan Popa

O scurtă genealogie a răului: un alt seducător?

Dacă noul cinema românesc are o relație de bază cu un obiect rău, avem nevoie de o genealogie pentru a vedea cum funcționează răul și cum poate el să incite în mod productiv. Așa cum știm de la Ronald Fairbairn, obiectul de care ne atașăm funcționează ca obiect ideal, e seducător, dar ne și frustrează în același timp.[1] În noul cinema, problema este că relația de obiect despre care vorbesc are o singură direcție, și anume cea a violenței autorității (viol la Domnul Bebe, violența domestică la Velicanu, tâmpenia polițistului la Anghelache, agresivitatea criminală la Dinu Laurențiu, corupția și rasismul polițistului din *Bacalaureat*). Plăcerea – așa cum este ea expusă zilnic pe ecranele românești, cea a condamnării corupților, este dată tocmai de faptul că obiectul seducător este inerent violent și traumatic. O anumită seducție a obiectului rău, care funcționează ca ideal al eului, pare a fi scufundată într-un timp care nu mai este aici, al nostru, ci e un timp care a murit. Putem să recuperăm o altă autoritate, care să nu fie doar a reprimării directe, a violenței, a violului? Putem avea acces la alte forme de exercitare a puterii care să nu fie deja condamnate ca fiind oribile?

Mă gândesc câteodată că toți cei patru regizori maturi ai noului val (Puiu, Muntean, Mungiu și Porumboiu) au fost pionieri și au trăit cu imaginația SF-ului lumilor noi, a tehnologiei comuniste a lui „do it yourself". În acea vre-

[1] Vezi separarea „obiectului" în atractiv și frustrant la începuturile teoriei relaționale, în W.R.D. Fairbairn, *Psychoanalytic Studies of Personality*, London & New York, Routledge, 1994, p. 147.

me, pionierii erau radio-amatori şi îşi demontau casetofoanele pentru a le pune din nou la loc, iar testele de cunoştinţe tehnice şi spaţiale îţi dădeau un bilet de intrare în gaşca deştepţilor. Dacă lumea copilăriei noului val a fost cea a pionerilor, ea era una competitivă, a tocilarilor care trebuiau să cunoască referinţe obscure la cărţile şi filmele epocii. Generaţia şoimilor şi a pionerilor din anii 1980 a trăit în vremea unui comunism care încuraja idealul elevului priceput, aventuros şi citit, care ştie istorie, construieşte biciclete cu arcuri şi cucereşte spaţiul imaginându-şi lasere gigantice, capabile să susţină călătorii interstelare.

În schimb, imaginaţia noului val reprimă un anumit tip de socialist seducător. Asemenea lui A. O. Scott, pentru care Noul Val Românesc are la bază un „gol al autorităţii", consider că autoritatea socialistă a fost eliminată, fiind dictatorială.[1] Fostul elev, uşor obraznic, dar doxat, care astăzi face parte din generaţia decreţeilor, pare să fi pierdut o modalitate necoercitivă de exercitare a puterii. Autoritatea socialistă, adusă în discuţie ca parte a trecutului, poate să invoce o relaţie diferită cu puterea capitalului. O reprezentare foarte bună a seducătorului care dispare din spaţiul noului cinema poate fi găsită în *Racheta albă* (1984). Serialul poate fi considerat un inconştient uitat, spre deosebire de alte forme de inconştient, care par reactivate din când în când pe ecran (de pildă, formele de economie paralelă care apar în *Amintiri din Epoca de Aur*, 2009). Seducătorul – figura opusă eliminată de răul Ivanov – este profesorul Axinte (George Constantin), un inventator excentric. În serial, Axinte a construit o

[1] Vezi A.O. Scott, în „New Wave on the Black Sea", loc. cit.

maşină care consumă mai puțin decât un Trabant şi are un câine, Emil, perfect dresat să facă ce vrea stăpânul. El are un laser în bucătărie şi susține conversații perfect tehnice despre călătoriile spațiale cu Victor şi Dan, doi copii care au 13-14 ani. Iar dacă seducătorul seduce, atunci trebuie să avem şi o primă scenă a seducției. În film, există o scenă care cu greu ar putea să treacă de o cenzură contemporană, care se activează imediat, şi pe bună dreptate, atunci când vine vorba de hărțuirea sexuală. Dar din reflexul interdicției se pierde de multe ori adevărul că activitatea de cunoaştere este mereu legată de vulnerabilitatea emoțională şi, poate, de cea corporală. La începutul serialului *Racheta Albă*, odată cu prezentarea personajelor, cei doi puşti ajung în casa profesorului, imediat după ce au înotat în Dunăre. Ei sunt sumar îmbrăcați în casa unui necunoscut în vârstă, ceea ce pentru privirea contemporană aduce imediat pericolul pedofiliei. Axinte le vorbeşte despre tainele tehnologiei de vârf şi îi seduce, dar îi seduce pentru că vrea să îi determine să cunoască mai mult. Relația erotică dintre bărbatul matur şi copii e prezentată de la început ca fiind esențială pentru educația celor trei. Dar seducția, aşa cum era ea marcată, ca moment al vulnerabilității emoționale şi fizice, este un element care din poziția noastră de astăzi pare să fie retrograd.

Ce caracteristici mai are Profesorul Axinte şi de ce a dispărut el aproape cu totul din imaginarul noului val? Axinte este un fel de Albus Dumbledore comunist (vrăjitorul din seria *Harry Potter*) sau de *Corb cu Trei Ochi* (vrăjitorul din seria *Game of Thrones*) care îi ajută pe cei doi copii, Viorel şi Dan, să se transforme, să devină altceva. El are capacitatea de a se juca, de a construi un

ideal nou, dar jucându-se aşa cum vor Viorel şi Dan. Axinte face ce vor băieții, îl recunoaşte pe Viorel drept „căpitan" şi este un egal în relația cu cei doi copii. Un egal, dar şi un Dumbledore care intensifică dorința lor de a şti. De altfel, principala lui calitate este să îi ajute pe copii să descopere ceea ce încă nu cunosc. Axinte, în definitiv, a inventat deja o maşină adaptată economiei de subzistență din anii în care socialiştii plăteau datoriile la FMI. El, profesorul misterios, este cel care implică tocilarii comunismului într-un proiect excitant, cel al descoperirii a ceea ce nu fusese încă inventat. El este, condensat, un mecanism al inventării unei lumi noi, dar nu una a omului nou brutalizat – aşa cum l-a inventat retorica totalitarismului de după anii 1990 – ci al unei umanități pe care nu o cunoaştem, a unor posibilități de viață inserate în ideologia progresistă a socialismului românesc.

Vlad Ivanov – sau răul noului cinema – este o răzbunare, poate, a idealizării noului viitor liberalo-capitalist, care a devenit din ce în ce mai îndepărtat odată cu recunoaşterea problemelor din postsocialism. Generația şoimilor, formată în anii 1980, trăieşte şi în spațiul lui Axinte, pe care însă nu îl mai (re)cunoaşte. Axinte e aici un ideal, aşa cum a fost Nadia Comăneci pentru mulți, tipul ideal care trebuie să justifice violența coercitivă a părinților, a unui sistem care te împingea să fii mai bun şi te pedepsea pentru transgresiuni. Poate că Axinte e reprimat, ținut la distanță ca obiect alb şi psihotic, capabil să amintească de o investiție într-un optimism care nu mai poate fi găsit astăzi. Ce a rămas, în epoca capitalismului global, este o figură misterioasă, dar întotdeauna plasată în trecut. Vrăjitorul nu mai poate fi identificat într-un nou viitor, al

unui posibil progres, ci este întotdeauna parte dintr-o lume inexistentă sau dispărută. Capitalismul nou trebuie să aşeze seducătorul în lumi care par în afara fetişismului mărfurilor (adică lumile din *Harry Potter* şi *Game of Thrones*). El trebuie să eternizeze, aşa cum o face cu manechinele, orice posibilitate de a trăi în afara lui. Lumea vrăjitorilor de tip HBO este moartă de la început, aşa cum profesorul Axinte pare deja mort, din moment ce nu mai există nici măcar în imaginaţia noastră.[1] Lumea nouă este deja ştiută, şi ea este a capitalismului actual.

Inconştientul uitat, cel care rămâne neatins în noul cinema, este al copilăriei şi al mesajelor enigmatice pe care şoimii şi pionerii le-au procesat în anii 1980. Tipul de ideal uitat – pionerul – este Viorel din *Racheta Albă*, un personaj uşor arogant, deştept şi capabil să împartă egalitar puterea cu prietenii lui mai mici. El formează împreună cu amicii săi o alianţă care ţinteşte descoperirea unor lumi posibile. Dar Viorel este eliminat de noile figuri ale viitorului, aşa cum în *Bacalaureat*, Mungiu imaginează o altă generaţie, cea a copiilor care nu mai sunt atât de corupţi ca părinţii lor. Personajele din *Racheta albă* şi imaginaţia socialistă care le întruchipa se opun încă unui astfel de proiect. Viorel este un competitor aici, un mesaj enigmatic care va forma generaţii de copii şi adolescenţi care nu se pot despărţi atât de uşor de imaginaţia anticapitalistă.

[1] O altă versiune a unei incapacităţi de a visa sunt adolescenţii anilor '80, unii din ei fiind politicieni astăzi, de tipul Gabriela Firea ori Nicuşor Dan. Ei devin în imaginarul politic mai degrabă Ivanov decât Axinte. Ei sunt răul coercitiv care nu mai intensifică o dorinţă de transformare ori de a descoperi lumi noi. Noii politicieni se întorc fie la idealul protecţionist al statului împotriva ideologiei pieţei libere globale (Firea), fie la ideea de profesionist şi european, adorator al Vestului civilizat (Dan).

Obiectul rău din *Boogie*, filmul lui Radu Muntean

O altă modalitate prin care ne putem opune modernității capitaliste, idealizată de Rădulescu, este imaginarea unei alte relații cu răul. Ne întoarcem în secțiunea de față la scenariile lui Răzvan Rădulescu pentru a reinterpreta *Boogie* (Radu Muntean, 2008) împotriva intenției regizorului. Dar ce înseamnă să reevaluăm fața răului din scenariile lui Rădulescu? Cum putem scoate abjectul de pe teritoriul exclusiv al traumaticului şi al nedoritului?

Filmele lui Rădulescu vor să disciplineze sexualitatea unei generații prin apelul la răul absolut. Pentru a ne opune noii disciplinări din scenariile lui, trebuie să recunoaştem că sexul considerat inferior, patologic, poate fi interpretat şi într-o cheie pozitivă. Sexualitatea care provine din experiențe traumatizante, neprocesate, este şi incitantă, nu numai dezgustătoare. Sexul anticapitalist ne poate arăta cum să facem un pas greşit pe drumul nedezvoltării noastre psihice. O lectură normativă a lui *Boogie* insistă, de pildă, să vedem cum personajele din film trăiesc nostalgic într-o lume a adolescenței care a murit. Lectura psihologizantă nu e numai încurajată de regizor, dar este şi provocată de el. Pentru regizor, filmul e „un *teenage movie* cu un casting greşit: rolurile adolescenților sunt interpretate de actori de 30 şi ceva de ani”[1]. Personajul principal al lui Muntean, Bogdan (Dragoş

[1] Vezi interviul Iuliei Blaga cu Radu Muntean, „Sper că *Boogie* e un film al generației din care fac parte”, în *hotnews.ro*, 14 septembrie, 2008, http://www.hotnews.ro/stiri-film-4354255-radu-muntean-sper-boogie-film-generatiei-din-care-fac-parte.htm.

Bucur), împreună cu prietenii de liceu vor să învie trecutul şi se izbesc de realitatea lui moartă. Băieții par că nu ştiu să iasă dintr-o stare de copilărie psihică. Relaționarea adolescentină este modul prin care băieții din film locuiesc în trecut, dar ea arată şi că trecutul locuieşte traumatic în ei. Trauma este una a nedezvoltării, aşa cum trauma românească este cea a inferiorității față de o modernitate defectă. Băieții sunt nedezvoltați, la fel cum capitalismul românesc nu este încă unul modern.

Ce se întâmplă, de fapt, în film? Bogdan Ciocăzanu (Dragoş Bucur) merge cu familia lui la mare de 1 Mai. El pare împlinit, are o soție faină, Smaranda (Anamaria Marinca), un copil şi o slujbă bună. Bogdan construieşte apartamente, iar Smaranda e casnică şi creşte copilul. Diviziunea muncii e tradițională şi greu de suportat de Smaranda, căreia i se pare nedreaptă. Bogdan se întâlneşte cu doi prieteni din copilărie, Penescu şi Iordache, care par neisprăviți sau, cel puțin, aşa îi vede Smaranda. După criteriile clasei de mijloc, Penescu şi Iordache sunt nişte rataţi pentru că nu câştigă bine, nu au familie şi par să nu ştie ce au de făcut în viață. Unul e în Suedia şi spală vase, iar celălalt lucrează pentru o firmă de turism de care e sătul. Amândoi par confuzi şi copilăroşi față de Bogdan, care întruchipează idealul de clasă mijlocie tânără românească. Bogdan este atrăgător şi respiră succesul vieții. Prin contrast, Penescu şi Iordache sunt doi adolescenți care vor să agațe şi să facă sex. Bogdan se ceartă cu Smaranda, apoi li se alătură celor doi prieteni pentru sex. Pe final, el se întoarce acasă la Smaranda, unde există un început de reconciliere.

Bogdan, şi aici e conflictul principal al filmului, se simte apropiat de cei doi prieteni şi cumva refuză un

anumit rol în care e distribuit ca tată de familie de succes. În lumina relației lor afective cu Bogdan, cei doi prieteni devin altceva, mai mult decât simpli rataţi. Penescu şi Iordache împart cu Bogdan o anumită memorie a creşterii împreună, care nu e eliminată de sentimentul că nu au viața de succes a capitalismului idealizat. Deşi diferența între Bogdan şi cei doi este realizarea, cu toții muncesc. Şi ei, şi Smaranda, şi Bogdan, dar munca pe care o fac are o altă importanță socială. Cu toții, însă, par că îşi extrag sentimentul valorii din muncă. Ce au în plus, în afară de muncă, este posibilitatea unei legături de prietenie care îi determină să-şi dorească să trăiască diferit.

Trist şi patetic, sexul, aşa cum apare el în *Boogie*, este mai interesant şi mai spectaculos decât idealul de viață mijlocie al familiei Ciocăzanu. Interpretarea mea este diferită de lectura lui Muntean, dar şi de cea majorității criticilor de film.[1] Pentru mine, Bogdan şi prietenii lui locuiesc într-un trecut pe care îl repetă, dar repetiția nu e în mod necesar patologică. Posibilitatea de a repeta trecutul, adică retrăirea unei traume, este cea care inaugurează atât un conflict în familie, cât şi alternativa la viața lui Bogdan şi a Smarandei. Personajele filmului trăiesc într-un prezent pe care încearcă să îl administreze cu mijloace puține şi stângace. Aici o să opun viața lor încărcată de conflicte unei teorii psihanalitice care idealizează administrarea matură a conflictelor interpersonale.

[1] Vezi cronicile la *Boogie* în *Liternet* şi Andrei Gorzo, „Evadare-Boogie", *Dilema Veche*, septembrie 2008. Pentru Gorzo, „Muntean e un dirijor virtuoz de pasaje dialogale complexe şi metoda lui e cât se poate de subtilă şi de nemanipulativă".

Bogdan Popa

Al treilea analitic şi ieşirea din dinamica lui „te rănesc – sunt rănit de tine”

Idealurile capitaliste, în contrast cu viața trăită a oamenilor, nu fac decât să normalizeze sexul bazat de civilitate şi proprietate. Pentru că interacțiunile umane derivă din situații unde există durere şi rănire, ele sunt cu adevărat productive atunci când nu sunt văzute doar prin grila normativă a responsabilității şi restabilirii familiei heterosexuale. În psihanaliza relațională, Jessica Benjamin a teoretizat posibilitatea unor relații interumane care sunt eliberate de dominație, fără a lua în calcul rolul productiv al anormalului, al aberației sexuale şi emoționale.[1] Pentru Benjamin, dominația, adică o relație bazată pe superioritatea masculină, poate fi abandonată odată ce are loc experiența de a fi separat şi conectat în acelaşi timp de partener. Pentru ea, spațiul unei creații autentice şi spontane este cel al unui „al treilea analitic”, un spațiu creat de ambii agenți şi diferit de propria lor subiectivitate. Benjamin crede că acest spațiu eliberator este creat atunci când experiența celuilalt e simțită ca fiind separată („Tu simți asta”), dar şi conectată („Eu înțeleg că tu simți asta”). Recunoaşterea celuilalt ca obiect al sentimentelor, nevoilor, acțiunilor şi gândurilor noastre – adică înțelegerea faptului că celălalt este un alt subiect, cu o existență echivalentă cu a noastră – este o experiență umană dificilă. Pentru Benjamin, opresiunea socială de gen produce

[1] Jessica Benjamin, „Beyond Doer and Doneto: An Intresubjective View of Thirdness”, *The Psychoanalytic Quarterly*, vol. 73, nr. 5, 2004, p. 46.

interacțiuni care nu pot fi trăite la potențialul lor latent. Dacă Benjamin vrea un spațiu creat de doi parteneri adulți şi autonomi, „al treilea analitic", pe mine mă interesează să reabilitez anumite acțiuni considerate patologice sau rudimentare. Revolta mea în fața teoriei înalte psihanalitice va fi pusă în act prin valorizarea unor dinamici şi situații de viață care sunt etichetate ca adolescentine, atât de regizor, cât şi de criticii lui *Boogie*. Benjamin are dreptate să construiască spații psihice alternative, dar ele nu trebuie să existe doar în imaginația teoretică decuplată de conflicte şi sentimente de ură.

Mai întâi, cum ne poate ajuta Jessica Benjamin să înțelegem *Boogie*? Relația de cuplu în *Boogie* este un joc al separării şi al apropierii, în care obiectul rău, al frustrării şi al dorinței, va fi terenul de luptă dintre cei doi parteneri. Smaranda îl vrea pe Bogdan mai aproape de ea şi mai aproape de copil, iar mersul la mare de 1 Mai este, pentru ea, o ocazie de a se conecta cu Bogdan şi cu familia. Smaranda are astfel ocazia de a se simți dorită, văzută, şi de a-l simți pe Bogdan că răspunde la dorințele ei. Bogdan vrea să scape de senzația că muncește ca un dobitoc şi vrea altceva decât muncă. Cei doi ştiu vag că vor lucruri diferite, dar acestea nu sunt încă formulate. Bogdan şi Smaranda trăiesc într-un cuplu al nediferențierii, unde dorințele nu sunt articulate şi separarea emoțională nu este făcută. Ei trăiesc omnipotent în propriile lor dorințe, pe care le exprimă prin jumătăți de reacție sau prin supărări. Când simt că nu pot obține ce-şi doresc, obiectul rău devine, pentru fiecare dintre ei, un obiect al frustrării şi al dorinței.

Momentul-cheie al începutului de film este atunci când Bogdan o întreabă pe Smaranda: „Eşti ok?” Ei se află pe plajă şi au un mic răgaz. Adi, puştiul lor, se joacă în nisip. Smaranda îi răspunde: „Cine, eu?” Iar Bogdan continuă: „Pari aşa, supărată. De ce nu ți-ai luat de citit? Smaranda răspunde: „Sunt ok. N-am nimic, pe bune.” Bogdan continuă: „Mă, eşti bine cu băieții tăi?” Smaranda se uită la el, iar singurul moment plin, al intimității fericite a filmului, e derulat pentru un scurt timp. Bogdan şi Smaranda sunt în spațiul intim al plăcerii de a-l descoperi pe celălalt, nou, interesant şi vital. Asta îşi doresc amândoi de la vacanță, ceea ce se întâmplă accidental. Momentul contactului este însă pierdut, iar cei doi se întorc, din reflex, la obişnuințe. Disociază. Obiectul rău nu apare, dar undeva în subsol ei sunt supărați de faptul că nu reuşesc să prelungească momentul de contact. Smaranda e în reverie, iar Bogdan vorbeşte cu cineva de la muncă. Parte din frustrarea celor doi are de-a face cu deschiderea inițială a contactului, care i-a incitat. Legătura dintre ei este inițiată de întrebarea lui Bogdan, „Eşti ok?”, dar întrebarea nu a venit din zona interesului pentru celălalt ca diferit, ci mai degrabă din zona autorității, „ți-ai luat ceva de citit?” sau a liniştirii, „eşti bine cu băieții tăi?”. De fapt, Bogdan îi cere Smarandei ceva de felul următor: „recunoaşte-mă ca autoritate sau linişteşte-mă!”. Cu alte cuvinte, recunoaşterea nu este una de tipul „te recunosc pe tine ca separat şi conectat la mine”, ci de tipul „te recunosc dacă tu îmi oferi ce am eu nevoie”. Recunoaşterea eşuează pentru că nu are forma interesului deschis față de celălalt, al simțirii unui centru echivalent al vieții, aşa cum ar spune Benjamin.

Dominația, așa cum o vede psihanalista critică americană, nu produce doar experiența ratării momentelor de fericire, ci şi experiența ratării în funcție de rolurile de gen ale celor doi parteneri. Smaranda vrea să fie văzută şi ascultată, dar nu riscă să se facă văzută. Ca într-un joc tradițional al relațiilor de gen, ea așteaptă. El face pasul spre ea, dar doar pentru a-l rata. Şi ratează „masculin", pentru că vrea liniştirea mamei şi, mai mult, o sfătuieşte pe Smaranda în legătură cu ce ar trebui ea să facă. Iar ea ratează „feminin", pentru că aşteaptă sa fie descoperită, iubită, fără să facă efortul de a-şi articula dorințele. El crede că îi oferă ei ce are nevoie, ea nu ştie să îi spună direct ce vrea. Dinamicile de gen sunt cele care formează aşteptările în relațiile interpersonale, dar ele sunt şi individuale, specifice relației dintre Smaranda şi Bogdan.

Momentul inițial, al ratării creării unui spațiu de joc, al unui „treilea analitic", are drept contrapunct scena finală a reconcilierii. Bogdan se întoarce acasă, după chef şi după ce a făcut sex cu o femeie plătită de „băieți". Uşa este închisă. Smaranda îi dă drumul înăuntru, Bogdan se duce să vadă copilul şi amândoi se uită la copil. Acolo are loc contactul între ei, prin medierea puştiului. Bogdan se îndreaptă spre pat, se descalță şi spune: „Credeam că ați plecat la masă." Deschiderea lui Bogdan e ambivalentă, pentru ca lasă spațiu pentru „uite, mă bucur că nu ați plecat fără mine", dar şi pentru „poate era mai bine să mă lăsați singur". În schimb, Smaranda vrea reconciliere şi îi spune, indirect, că ar vrea ca familia să meargă la masă. După asta, urmează întrebarea-cheie, pusă de Smaranda: „Tu te-ai distrat bine?" După cearta dură dintre ei, întrebarea e înțeleasă de Bogdan ca un nou câmp de atac.

Totuşi, Smaranda are capacitatea de a restabili încrederea între ei şi îi spune că l-a întrebat sincer. Posibilitățile de comunicare sunt deschise din nou. Smaranda este capabilă să îl vadă pe Bogdan ca separat, ca sursă echivalentă de viață. Bogdan şi Smaranda se privesc, se recunosc ca diferiți şi, mai ales, se recunosc ca fiind răniți după ceartă. Ei colaborează şi se proiectează într-un spațiu pe care încep să îl construiască în relație. Doi oameni răniți stau unul lângă altul şi privesc împreună către terț, către capacitatea de a intra într-un proces în care ambii să fie reali şi creativi. Smaranda îi spune că îi pare rău şi că a greşit în ce a spus. Ar fi vrut să spună „stai", dar de fapt i-a spus „pleacă" şi se mută în spațiul pe care l-a creat alături de Bogdan, cel al recunoaşterii diferenței între dorințele şi acțiunile ei.

La deschiderea terțului, Bogdan se închide parțial, prin învinovățirea Smarandei, fără a-şi vedea contribuția la ceartă şi, în acelaşi timp, consideră că momentul deschiderii este un bun prilej pentru a-i spune de ce a fost rănit. Cuvântul „iresponsabil" l-a rănit. Smaranda reacționează şi afirmă că nu l-a numit „iresponsabil". Bogdan, însă, vrea ca sentimentele lui să fie recunoscute şi nu cedează: „Ba nu, m-ai numit iresponsabil." Smaranda îşi apără poziția şi susține că multe lucruri reale s-au spus în ceartă, dar că ele au fost exagerate. Bogdan îi răspunde că el are grijă de copil şi că nu e adevărat că nu se ocupă de el. Smaranda afirmă că îi pare rău de conflict. Bogdan nu răspunde. Ea vrea să negocieze, el atacă şi vrea ceartă. Totuşi, singurul lucru pe care îl înțeleg amândoi este că discuția e bună şi că trebuie să vorbească mai mult despre ce li se întâmplă. Smaranda aşteaptă ca Bogdan să îşi recu-

noască rolul în ceartă. Bogdan tace. Smaranda reacționează şi începe să atace şi ea: „Ai fumat?" „Două țigări. Şi gata."

În relația dintre Bogdan şi Smaranda, fiecare dintre ei încearcă să iasă din ceea ce Benjamin numeşte o dinamică a lui *să faci pe cineva şi să fii făcut* („doer and done to"). Amândoi se simt răniți că li se fac lucruri şi că ei le primesc ca părți pasive. A răni şi a fi rănit e dinamica principală aici, în relația dintre cei doi, şi e similară cu: „sau eu te înnebunesc, sau tu mă înnebuneşti". Schimbul de atacuri şi încercări de a răni este întărit de pozițiile lor fixe, astfel încât cei doi sunt parte a unui joc al reîncriminării şi al pierderii spațiului de încredere.

Cedarea

Încercarea Smarandei de a-l deschide pe Bogdan, atunci când îi spune „uite, mă interesează sincer dacă te-ai distrat", trimite la ideea de cedare a lui Emmanuel Ghent. Prin această replică, Smaranda spune în acelaşi timp „mă interesează sincer dacă te-ai distrat", dar şi „da, am greşit".[1] Ea deschide un spațiu de comunicare şi recunoaşte că l-a rănit pe celălalt şi că este deschisă la posibilitatea ca Bogdan să fie diferențiat, să facă lucruri care îi fac plăcere fără ca ea să fie prezentă. Aici e momentul în care heterosexualitatea monogamă e făcută mai puțin dură. Ea e relaxată pentru a deschide o relație diferită între cei doi.

Ghent distinge între supunere şi cedare pentru discuta posibilitatea creării noului în dinamica unei certe. Dacă

[1]Emmanuel Ghent, „Masochism, Submission, Surrender: Masochism as a Perversion of Surrender", *Contemporary Psychoanalysis*, vol. 26, nr. 1, 1990, pp. 108-136

supunerea înseamnă înfrângere şi este însoţită de resemnare, cedarea este altceva. Cedarea aduce deschiderea către un terţ, un spaţiu al creativităţii în care rănile şi durerea pot fi procesate. Pentru Ghent, ideea de cedare trimite la posibilitatea ca sistemele defensive să fie temporar suspendate, atunci când apare un moment al dezgheţării eului. Sistemele defensive sunt tari în dinamica lui „te fac sau mă faci". Ele ţin de experienţa lui „a învinge sau a pierde", „a face ceva cuiva" (acţiunea sadică) sau „a fi făcut de cineva" (acţiunea masochistă). Cedarea implică însă o ieşire posibilă din dinamica rănirii, dincolo de sadism sau masochism: ea aduce posibilitatea unei noi relaţii.

Distincţia lui Ghent surprinde un aspect important al sentimentului că eşti prins într-un loc fără ieşire. Deşi Ghent consideră că relaţia de supunere este o dinamică S&M (sado-masochistă), eu o văd ca pe un joc al rănirii unde cele două poziţii, de sadic şi masochist, par că nu se pot schimba. S&M-ul nu e greşit în sine, pentru că, până la urmă, a răni şi a fi rănit sunt sentimente pe care le vom simţi permanent. Dificil şi dureros într-o astfel de relaţie este îngheţarea într-un singur rol al dinamicii interpersonale, adică senzaţia că eşti doar rănit sau că doar răneşti. Nu există alegere, eşti masochist sau sadic, eşti *top* sau *bottom*, eşti bărbat sau femeie. Schimbarea rolurilor în dinamica agresiunii este importantă şi, de multe ori, ieşirea din impas are de-a face cu abandonarea unui rol unic. Sentimentul de neputinţă şi vină este generat de ocuparea unui singur rol psihic şi de sentimentul că acesta nu poate fi abandonat. Însă poziţiile de masochist şi de sadic pot fi productive dacă se pot schimba şi pot transforma o relaţie de dominaţie într-o relaţie fluidă şi egalitară.

Cedarea este, astfel, opusă rezistenţelor defensive, care împiedică creşterea sau dezvoltarea. Dar sentimentul de „a fi făcut", de a fi neputincios, este un sentiment apropiat de cedare. Supunerea, pierderea unuia în puterea celuilalt, este prietenul din oglindă – în permanenţă prezent – al cedării.[1] Cedarea reprezintă un pas înainte, mai departe de dominare. Ea este confundată de multe ori cu supunerea, dar cele două sunt experienţe esenţial diferite. Supunerea e lugubră şi grea. Cedarea e uşoară, e ca o pană. E veselă, e simţită în senzaţia de bucurie a celui căruia i se întâmplă ceva. Cedarea se întâmplă în terţiar, nu este activată voluntar, ca şi cum ai putea să o controlezi.[2] Experienţa

[1] Apărările, în forma de clivaje, negare, reprimare, raţionalizare, disociere, sunt forme care apar din anxietate, din protejarea faţă de ruşine, furie şi vină. Cedarea nu are nevoie neapărat de prezenţa fizică a celui de-al doilea. Ea nu este o activitate voluntară. Ea se întâmplă cuiva, într-un spaţiu interpersonal, şi nu poate fi provocată. Ea este acompaniată de multe tipuri de senzaţie: de groază, de moarte, de extaz, de claritate, de uşurare. Ea vine cu sentimentul de plinătate, de locuire a propriei vieţi şi se desprinde de sentimentul că eşti condus din umbră, ca o păpuşă, de altcineva. Judecata Smarandei în legătură cu prietenii lui Bogdan este de înţeles în acest context. Cei doi sunt confuzi pentru că par conduşi de un păpuşar, iar judecata ei – „sunt neisprăviţi" –, indică ambivalenţa ei în relaţie cu cedarea. Ea nu cedează atunci când îi judecă pe prietenii lui Bogdan. Prin sentinţa ei categorică, Smaranda îşi disociază tocmai partea din ea faţă de care ar trebui să aibă compasiune, partea „neisprăvită", cea care reacţionează defensiv (şi pasiv-agresiv) la dorinţele lui Bogdan. Dar Smaranda are acces la momentul terţiarului, al ieşirii din dominaţie, al cedării. Ea, prin faptul că spune „îmi pare rău", se lasă deschisă de un terţiar, de posibilitatea de a intra într-un spaţiu de joc creativ.

[2] Cedarea lui Ghent este apropiată de „frica de prăbuşire" a lui Winnicott, care desemnează frica retrăirii unui eveniment traumatic care s-a întâmplat şi care a fost uitat. Supunerea este rezultatul

sexuală a orgasmului cu un iubit/iubită/iubiți este, pentru Ghent, apropiată de cedare. Orgasmul este locul în care dorești să te transformi prin cedare, iar sexul este un vehicul prin care poate fi surprinsă experiența schimbării.

Cearta ca loc al prăbuşirii, dar şi al intrării în pervers

Cearta este acel loc al prăbuşirii care produce o atracție pentru un obiect rău. Sau, mai bine zis, obiectul rău, interzis, sexual-atrăgător, este generat de ceartă. În jocul de „du-te, vino" al certei (ca în jocul lui *fort-da* din Freud), există un strigăt pentru recunoaştere şi nevoia de ataşament.[1] Benjamin afirmă că locul certei este unul al complementarității. În complementaritate, eşti făcut sau faci. Dependența dintre parteneri este o experiență a dominării, pentru că există un supus şi un stăpân. Este experiența spațiului îngust, a impasului, a *enactmentului*. Bogdan si Smaranda sunt locuiți de un impas care îşi aşază umbra peste cei doi. În impas, conflictul nu poate fi simțit

procesării în mod incomplet a fricii de prăbușire. În „frica de prăbuşire" există o traumă care poate fi procesată într-un mod eliberator în cedare. Analistul, maestrul Zen, sihastrul creştin, gurul indian devin – din perspectiva cedării – un pretext pentru a avea experiența eului autentic.

[1] „Fort" şi „da" sunt exclamațiile nepotului lui Sigmund Freud, Ernst, atunci când se juca. Ele au devenit pentru teoria psihanalitică o scurtătura conceptuală pentru a vorbi despre repetiția activității nevrotice, a respingerii şi a găsirii obiectului dorit. Vezi şi articolul despre „Fort-Da", în *International Dictionary of Psychoanalysis, encyclopedia.com*, 9 ianuarie 2017.

ca atare şi procesat, devenind, astfel, o problemă de viaţă şi de moarte, ca lupta pentru recunoaştere dintre sclav şi stăpân. Cearta este momentul care declanşează un tip de energie care accentuează percepţiile contrastante de bine şi rău. Percepţiile se acutizează şi se focalizează pe un filtru în alb şi negru. Dacă cearta nu face decât să escaladeze reactivitatea unuia faţa de celălalt, intensitatea poate duce la percepţii şi acte noi în relaţie.

Structura diadică a complementarităţii, a jocului de tipul *a fi făcut – a face pe cineva*, este activată în ceartă. Harţa produce o dezvăluire a unor relaţii de profunzime între doi parteneri. În astfel de interacţiuni, există o simetrie care indică un impas: fiecare se simte incapabil să aibă recunoaşterea celuilalt şi fiecare simte că se află în puterea celuilalt. Fiecare simte că celălalt este seducătorul-torţionar, fiecare simte că celălalt „îl face". Existenţa impasului produce o alternativă de nedorit, fie supunere, fie rezistenţa faţă de celălalt. În complementaritate, fiecare partener simte că doar el are dreptate şi că celălalt greşeşte. Benjamin sugerează că ieşirea din complementaritate are loc doar dacă propria participare la harţă, la impas, este recunoscută. Recunoaşterea vine odată cu dispariţia rezistenţei, cu cedarea în faţa sentimentului că eşti blamat. Mai mult, sugerează Benjamin, atunci când psihanaliştii rezistă la inevitabilitatea lui „a-l răni pe celălalt", ei disociază şi neagă închiderea în procesele proiective ale pacienţilor, pentru a se închide în propriile lor procese proiective. În acel moment, ei sunt în pericol să intre într-o relaţie de tipul *tu mă faci, eu te fac*. Cu alte cuvinte, intrarea în ceartă este inevitabilă. Iar dacă ea este inevitabilă, dacă cearta cade inevitabil peste noi, atunci ex-

perienţa participării poate să îţi dea senzaţia de control. Dacă analista/-ul cedează, atunci spaţiul terţiar se poate deschide. În acel moment, în momentul prăbuşirii, în momentul spargerii, al fragmentării, al disoluţiei, poate fi negociată experienţa separării şi a dependenţei. Supravieţuirea este crucială şi cearta devine atunci un loc privilegiat al înţelegerii. Doar prin prăbuşire experienţele traumatice trecute pot fi metabolizate şi construite într-o nouă formă.

Bogdan primeşte un sms de la Smaranda, prin care îi spune că ea se culcă şi îi urează noapte bună. Bogdan se desprinde de cei doi amici şi vine spre hotel, iar când ajunge o întreabă pe Smaranda: „Dormi?" Smaranda răspunde: „Vorbeşte mai tare ca să îl trezeşti [pe Adi, pe copil, n.m.]. Şi tropăie mai tare. Şi stinge, te rog, lumina." Prin această replică, Smaranda îi sugerează lui Bogdan că e rănită. Sugestia este pasiv-agresivă, pentru că nu e articulată ca exprimare directă a unei probleme. Copilul e folosit ca pretext pentru articularea frustrării ei. Smaranda e în stadiul de nediferenţiere, în care sentimentele ei şi sentimentele copilului sunt un tot. În ceartă, ele devin indistincte, iar copilul este folosit în jocul rănirii ei. Când ea spune: „Nu îi dai atenţie lui Adi", vrea să afirme, de fapt, „nu îmi dai mie atenţie, eu nu sunt văzută". Datorită nediferenţierii dintre ea şi copil, Smaranda nu poate să se articuleze pe sine. Cearta se declanşează de la un pretext vechi, şi anume aprinderea veiozei noaptea. „Eu vreau asta" şi „tu vrei altceva" devin formele de protest, de încercare de diferenţiere, de intrare în jocul lui „suntem diferiţi şi avem preferinţe diferite". Cearta începe cu „du-ţi tricoul în baie" (Smaranda) şi „îmi trimiţi sms-uri de nevastă" (Bogdan). Prin aceasta, amândoi apelează in-

conştient la rănirea celuilalt. „Eu sunt rănit", „tu m-ai rănit" şi, prin urmare, „eu te voi răni". Cei doi interpretează corect reacțiile celuilalt, dar, pentru că se află în spațiul certei, au o capacitate scăzută de recunoaştere a dorinței celuilalt ca reală şi autentică. Bogdan îi va spune Smarandei: „Îmi trimiți sms că stai singură acasă şi suferi, iar eu îl înțeleg şi vin acasă." El ştie că Smaranda îi arată, prin identificare proiectivă, că o parte a ei suferă.[1] Smaranda, însă, nu vrea ca Bogdan să interpreteze pentru ea. Ea vrea ca Bogdan să îi dea ce are ea nevoie: să o dorească, să o vadă şi să o ajute la creşterea copilului. Interpretarea este inutilă în mijlocul conflictului, motiv pentru care ea nu este bine primită de Smaranda. Dar Bogdan îi atacă toate apărările: îi identifică partea dureroasă, cu un ton acuzator, lipsit de înțelegere. Intră peste ea în baie şi îi spune că vrea să se certe. Îi sugerează că în cuplu ei sunt nediferențiați, iar Bogdan are puterea de a face ca personalitățile lor să devină mai diferențiate. Smaranda, fiind în defensivă şi interpretată abuziv de Bogdan, reacționează agresiv. Îi spune că nu e un tată bun şi că îşi neglijează copilul. Ea ştie că o să vatăme o parte sensibilă, dureroasă a experienței lui Bogdan, dar simte că este atacată şi reacționează pe măsură.

În mod paradoxal, situațiile de impas pot fi foarte productive în relațiile personale. Ele pot să conducă la experiențe emoționale noi şi, mai mult, pot să indice o altă experiență: intrarea în pervers. Prin *intrarea în pervers* mă refer la posibilitatea unor relații şi dinamici care nu fac

[1] Identificarea proiectivă este un mecanism psihologic prin care anumite reacții şi emoții disociate sunt atribuite unei alte persoane.

parte din norma burgheză a sexului domestic. Dar cum anume are loc intrarea în pervers în *Boogie*? Să ne gândim mai întâi la ce anume este disociat în cearta familială. Bogdan nu vede partea în care el este dependent de Smaranda. În ceartă, el se vede independent, cel care ține casa, cel care aduce bani şi care face ce vrea, când vrea. El înoată când vrea, merge la masă cu băieții când vrea, pentru că nu este dependent de Smaranda. Smaranda este doar o nevastă care îi sugerează că e dependentă de el. El, în poziția „masculină", a *providerului*, nu are de ce să fie dependent de Smaranda. Smaranda, pe de altă parte, rupe din ea partea independentă. Ea trebuie să aibă grijă de copil singură, nu are o viață în afara familiei şi este dependentă de Bogdan. Smaranda îşi imaginează că independența este un efort de a construi unitatea familiei şi, astfel, ratează propria independență. Aflată în poziția „feminină", a celei „de care trebuie să ai grijă", ea nu se poate vedea independentă de Bogdan. Cearta din baie nu va duce, astfel, la momentul cedării sau al deschiderii terțiarului. Dar cearta şi prăbuşirea îl vor face posibil pentru că deschid posibilitatea restructurării şi reconfigurării structurii traumatice. Dacă clivajele între cei doi acționează deja, dacă proasta administrare a independenței şi a dependenței în cuplu sunt nu doar forme individuale de experiență traumatică, ci şi forme sociale, politice de încorporare a traumei, atunci ele sunt inevitabile. Jocul structural al clivării prin asumarea unui gen, fie bărbat, fie femeie, duce la ceartă şi la experiențe ale prăbuşirii. Ele, aşa cum arată Ghent si Benjamin, *ni se întâmplă*. Şi pentru că ni se întâmplă, avem nevoie de resurse ca să le putem depăşi cu bine.

La început, în baie, în faţa oglinzii în care suntem şi noi aduşi ca spectatori, Bogdan şi Smaranda ne arată că prăbuşirea lor conţine un sâmbure de viaţă nouă. În cele din urmă, cei doi îşi formulează agresiv reproşurile. Bogdan îi spune că nu îi place lipsa ei de independenţă, iar Smaranda că nu îi place lipsa lui de dependenţă. Amândoi sunt orbi la modul în care îşi pot îngriji părţile disociate, care sunt formulate clar şi tare prin propriile voci. Bogdan se zbate cu „independenţa" lui, iar Smaranda cu „dependenţa". Bogdan alege să plece şi să obţină o recunoaştere „masculină".

Intrarea în pervers are loc odată cu relaţia nouă deschisă de interacţiunea între bărbaţi. Bogdan şi cei doi prieteni, Penescu şi Iordache, încearcă să se apropie intim pe parcursul zilei. Ei vor să recreeze spaţiul prieteniei. Însă la mijloc apare o ratare, un blocaj în încercările lor de intimitate. După ceartă, Bogdan ajunge în locul în care s-a despărţit de prietenii lui. Acum e singur la bowling. E singur şi e abandonat şi de Smaranda, şi de colegii de liceu. Telefonul sună şi un nou Bogdan, ieşit din starea de abandon, pătrunde în prietenia liceană. Contactul cu prietenii are loc prin uşoare forme de agresivitate. Ele sunt parte a codului de recunoaştere masculin. „Boul", „uite curva", „hazliule", „tâmpitule" sunt parte a unui limbaj de integrare, a introducerii în lumea „masculină". Acesta indică o absenţă şi o lipsă de contact reală, dar şi o cale către o posibilă intimitate.

Codul *a răni – a fi rănit, a câştiga – a fi învins* defineşte relaţiile de intimitate între prieteni. Penescu şi Bogdan stau la o şaorma. Penescu înţelege că Bogdan s-a certat cu Smaranda şi îl întreabă: „Ce s-a întâmplat?"

Bogdan nu spune nimic, iar Penescu se grăbeşte să îl asigure că se potrivesc. De fapt, el nu caută un răspuns real, pentru că, în acel moment, e prea speriat să îl primească. Momentul s-a pierdut, momentul unui posibil spațiu terțiar, al integrării. Tensiunea intimității e ruptă de Bogdan, care schimbă discuția. Astfel, intimitatea posibilă, întrezărită rămâne nerealizată. Codul masculin al autorității e partea dură, incasabilă a conversației cu Penescu. El este în permanență fisurat de durere, de singurătate, de nevoia de intimitate, care reprezintă disociatul din conversația lor. Conform convenției masculine, discuția va fi despre profesie, sex, „baia la cocoşel", substitute pentru nevoia de intimitate. „Labagiii" sunt cei care nu se țin de cuvânt şi care îi dau „în gură" lui Bogdan. Valorile sunt clare aici: suntem bărbați când le facem altora ceva, nu când ni se face nouă. Sau, şi mai rău, când „ne facem nouă ceva" (citeşte „a te masturba" sau, poate, a avea o relație homoerotică).

„A o trage" devine modalitatea celor trei de a intra contact. Corpul unei muncitoare sexuale este ceea ce-i determină să se deschidă intim unul față de celălalt. E vorba despre un ritual trist al imposibilității, dar care oferă posibilitatea unei relații noi de prietenie. Sugestia de homoerotism implicată în împărțirea Ramonei este ținută la distanță, ca ceva care amenință să distrugă structura relațională a interacțiunii între cei trei bărbați. Ramona este ținută la distanță, ca un corp străin, care e dorit doar pentru a realiza contactul între ei. Funcția Ramonei este de legătură, fiindcă tocmai aceasta lipseşte. Bion vorbea despre atacurile la legături ca fiind o structură defensivă primară, ceea ce înseamnă că Ramona poate să creeze o nouă relație din poziția ei de intermediar.

Penescu, Ramona şi Bogdan stau pe pat în camera de hotel. Când Ramona îşi defineşte statutul ca musafir, Bogdan răspunde ironic: „Şi eu sunt musafir.” Încă de la început, el semnalează că are un statut special, că este parte a unei relații mai complicate, mai intime. Dar Ramona este aici musafirul, ea este ținută în afară, ca un corp care doar face legătura între bărbați. Competiția dintre cei trei este sugerată de cine „se culcă” prima dată cu Ramona, iar „te-ai blegit” este reacția de blam, de competiție față de Bogdan, care pare reticent. „A o avea sculată” este jocul masculin al confirmării. Vinul şi corpul Ramonei sunt substitutele pe care cei trei le produc pentru a putea avea o relație intimă. Până la momentul din balcon, de după sex, Iordache era aproape incapabil de contact direct. Intimitatea era realizată prin codul masculin al limbajului erectil. Acum, Iordache, aflat pe balcon cu Bogdan, poate să vorbească despre frica de moarte. Ei împart o sticlă de vin şi „bocesc” un prieten mort, îl aduc în amintire: „Era băiat”, va spune Bogdan. Formularea este extraordinară prin forma ei scurtă, care condensează admirația, tristețea şi nostalgia. Spațiul dintre cei doi prieteni devine acum deschis pentru intimitate. Durerea împărtăşită va face posibilă o nouă interacțiune. Ba chiar Iordache îl sărută pe Bogdan şi îi spune că e prietenul lui cel mai bun, „dar şi cel mai bulangiu”, dovedindu-se, astfel, capabil să deschidă spațiul terțiar. El devine direct şi îi spune lui Bogdan că nu îi place în Suedia. Acesta din urmă pare uşor deranjat de intimitate şi îi transmite că nu vrea să fie sărutat. Experiența ruşinii de a fi imigrant în țară străină este pusă în cuvinte. Dacă Penescu îi oferă bani lui Bogdan pentru a o plăti pe Ramona, o face şi cu

gândul că ar putea să lucreze cândva cu Bogdan. Oferta financiară de a folosi corpul Ramonei ca legătură are loc pentru a se apropia de Bogdan. Iordache, în spațiul deschis în balcon, caută o altă intimitate cu Bogdan şi îi vorbeşte despre ruşine, nuntă şi singurătate. Cei trei sunt în căutarea dorinței de a fi împreună, din nou, prieteni.

În loc să îl privim cu condescendență şi să îl tratăm ca imatur, eu propun să înțelegem acest tip de sex ca deschizând noi spații de trăire afectivă. Sexul nenormativ nu reprezintă atât ratarea unei relații domestice, cât capacitatea personajului principal de a vrea alte relații intime. Când o plătesc pe Ramona, Penescu îi spune: „Sărut mâna pentru masă." E ca şi cum cei trei au fost invitați la o masă bună de o mamă hrănitoare şi au mâncat bine. Ramona le arată până şi cum se deschide o sticlă de vin. E ca şi cum le spune că ea ştie cum să facă deschiderea în pervers, către plăcere şi viață. Această intrare în pervers – care are loc fie prin ceartă, fie prin sexul cu o muncitoare sexuală – deschide noi posibilități de comunicare şi relaționare afectivă între personajele lui Rădulescu. Relația cu „băieții" îl va face pe Bogdan să înțeleagă dimensiuni ale vieții care îi sunt disociate de existența lui ca antreprenor de clasă mijlocie. Contactul cu prietenii „rataţi" îl va face să aibă acces la o negativitate pe care normele sexuale şi afective de clasă i-o refuză. Prin aceasta, el va înțelege mai bine că, deşi prietenii lui muncesc şi se zbat să-şi facă un rost, ei sunt catalogați de privirea burgheză ca pierzătorii capitalismului românesc. Bogdan e furios, aspru, neîndemânatic într-un mod prin care va deveni mai vital şi va face ca relația cu partenera să fie mai riscantă şi mai reală. La rândul ei, Smaranda are acum posibilitatea de a vedea

că acțiunile ei o împiedică să ducă o viață în care să se simtă liberă şi iubită. Dar dacă cearta poate produce noi posibilități de viață afectivă, ea nu va duce automat la o viață mai bună. Explorarea şi actualizarea negativității sexuale şi relaționale este riscantă, dar ea are capacitatea de debloca anumite impasuri afective.

Obiectul rău şi noi

Am încercat să interpretez „răii" din noul cinematograf românesc prin folosirea critică a psihologiei relaționale. În scenariile lui Răzvan Rădulescu, protagoniştii sunt în căutarea unei intimități pline, a unui spațiu creativ în care să se poată juca liber. Ei vor o relație nouă şi îşi repetă inadecvarea şi dorințele, visând la un spațiu afectiv diferit. Ideea de cedare trimite la posibilitatea de a produce acest spațiu într-o relație de tipul „aici şi acum". Cedarea face posibilă o nouă deschidere afectivă, dincolo de performarea mecanică a structurilor de supunere şi dominare pe care le învățăm încă din copilărie. Cearta face parte dintr-un proces complex, mai larg, în care, după cum spune psihanalistul relațional Stephen Mitchell, „a deveni parte a problemei înseamnă, poate, a deveni parte a soluției"[1].

Dar idealul relaționării nu trebuie să elimine importanța a ceea ce am numit aici *intrarea în pervers*, adică acțiuni şi practici care se opun normalității burgheze. În loc să le privim ca fiind rele sau să le catalogăm ca infantile,

[1] Vezi Stephen Mitchell, parafrazat de Barry Magid, în „Sitting Together, A Conceptual and Clinical Integration of Psychoanalysis and Zen", în *Relational Psychoanalysis and Psychotherapy Integration: An Evolving Synergy*, coord. JillBresler şi Karen Starr, New York, Routledge, 2015, p.104.

neoccidentale sau ratate, putem vedea că ele au o valoare specială, care *nu* este cea a fetişismului capitalist. Atunci când relaţiile se rup, acţiunile care se nasc din astfel de momente au puterea specială de a imagina un viitor diferit. În *Boogie*, intrarea în pervers are loc prin participarea la jocul capitalist normalizat: băieţii cumpără sex şi folosesc un limbaj în care sexismul este normalizat. Dar acţiunile lor nu sunt doar condamnabile, pentru că mai toţi suntem implicaţi în producerea sexului-marfă. După cum am încercat să arăt, impasurile şi conflictele pot fi creatoare, fiindcă ele deschid forme de experienţă care se opun normativităţii capitaliste a sexului monogam.

Ideea de *cedare* sugerează că noi nu ne putem extrage şi distanţa complet de câmpurile sociale pe care le ocupăm. Sexismul lui Bogdan şi al prietenilor săi – şi mai ales dorinţa de a găsi intimitatea prin cumpărarea unui corp – ne oferă o lecţie legată de frica de dependenţă. Apărările masculine sunt parte a unei dinamici sociale mai largi, în care disocierile sunt modalităţi prin care mulţi dintre noi navighează printre structurile de dominaţie capitaliste. Ele nu există în noi, ca biologie ori ca structuri psihologice interne, ci sunt activate interpersonal, în câmpurile relaţionale.[1] Important de înţeles este că, în cazul lui Bogdan şi al prietenilor săi, disocierile – ni le putem imagina ca pe nişte răni portante – sunt atât în ei, cât şi în interiorul acelui proces în care relaţiile de putere sunt transmise şi internalizate. Sexul anticapitalist poate fi reimaginat, pornind de la acceptarea impasului, moment în care poate fi anticipată o nouă variantă de relaţie.

[1] De pildă, relaţia lui Bogdan cu mama lui este o replică la teama de intimitate pe care o are în legătură cu soţia lui.

Jessica Benjamin afirmă că psihanaliştii trebuie să se orienteze în principal către analiza propriilor disocieri. În *Boogie*, Smaranda face prima pasul spre Bogdan şi îşi mărturiseşte ruşinea şi frica. Aşa cum spune Benjamin, tocmai prin surprinderea unor astfel de momente, cele ale propriilor disocieri, cearta poate fi deconstruită în mod productiv. Lecția umilinței este că analista/-ul trebuie să se schimbe, iar asta ne arată că vulnerabilitatea este un drum privilegiat către inconştientul interacțiunilor noastre. Ieşirea din starea de neajutorare are loc numai prin comunicarea propriilor frici şi inadecvări, dar şi prin capacitatea de a te transforma în relația cu celălalt.

Stephen Mitchell oferă un exemplu unic al experienței cedării în relația cu fiica lui:

> Când fiica mea mai mică avea în jur de doi ani, îmi amintesc că am fost foarte încântat de ideea unui plimbări cu ea, date fiind capacitatea mea de a mă mişca şi marea ei dorință de a ieşi din casă. Totuşi, am aflat repede că plimbările mergeau teribil de încet. Concepția mea despre mers era că e o mişcare rapidă pe un drum sau pe o cărare. Ideea ei era foarte diferită. Consecințele acestei diferențe m-au lovit într-o zi când am găsit un copac căzut pe marginea unui drum… Restul plimbării a fost reprezentat de explorarea fungilor şi a insectelor, de sub şi din jurul copacului. Am realizat că, dacă aş ține la concepția mea, plimbarea nu ar mai fi distractivă pentru mine, ci ar fi o datorie părintească. Dar cum am fost capabil sa renunț şi să cedez la ritmurile şi interesul fiicei mele, am avut o experiență diferită. […] Dacă mi-aş fi restrâns sinele din datorie, aş fi experimentat plimbarea ca pe o constrângere. Dar am fost capabil să devin un bun tovarăş de drum pentru fiica mea şi să găsesc un alt mod de a fi, care a căpătat o importanță specială pentru mine.[1]

[1]Vezi Stephen Mitchell, *Hope and Dread in Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1993, p. 147, trad. mea.

Lecția lui Mitchell poate fi extinsă și la modalitățile în care ne raportăm la obiectul rău. În loc ca obiectul rău – din nou, prin „rău" numesc aici acele practici sexuale non-monogame, cum sunt sexul cu obiectele interzise – să fie eliminat ca infantil și nedezvoltat, ne putem imagina o plimbare alături de ei: depravații, ratații, alcoolicii sau urâții, și să le urmăm traseele. Explorarea acestor lumi noi nu se petrece neapărat ca în cazul unui părinte care descoperă valoarea fungilor, ci, mai degrabă, ca în cazul unui cuplu burghez care se apropie de o lume pe care în mod normal o desconsideră și o țin în coșul de gunoi.

Sexul anticapitalist este un mod de a transforma gunoiul sexualității incorecte pentru a ne imagina viitorul în moduri diferite. A fi purtat de vină, de anxietate, de dorință sexuală, de rușine este un mod de existență prin care poate apărea o altă lume. Odată ce urmezi noi trasee de viață, găsești tactici pentru a te opune dominației puritanismului burghez, care se manifestă prin exaltarea monogamiei și a sexului relațional „bun". Urmarea ritmurilor unor persoane „abjecte" este o experiență a destructurării eului, care, din acel moment, va putea fi recreat în moduri noi. Obiectul rău trebuie atins și îmbrățișat pentru ca noua lume să poată fi imaginată sau, cum spuneam la începutul capitolului de față, trebuie să începem prin „a rupe codrului o rămurea", totul pentru a rămâne în viață.

Orgasmul sau cum să distrugi capitalismul alb

vreau ca Biserica ortodoxă să o
sanctifice pe Romica Puceanu
Octavian Perpelea[1]

În continuare, voi arăta că orgasmul poate deveni o tactică pentru distrugerea capitalismului alb. Plăcerea sexuală se află în centrul normalizării supremației capitalului, care funcționează pe bază de ierarhii de clasă și rasă. De la Deleuze și Guattari știm că sexul este apropriat, controlat și administrat de capitalism, care nu acceptă plăcerea contraproductivă. Plăcerea celor disprețuiți, „țiganii" și non-oamenii, trebuie controlată, pe de-o parte, dar și preluată și folosită pentru a solidifica acele categorii de bază burgheze precum căsătoria, proprietatea și munca cinstită. Orgasmul este o linie de fugă care ne poate scăpa de constrângerile sexului permis, fericit și normal.[2] Știm că, în mișcarea corporală a abandonului, a pierderii, a

[1] Octavian Perpelea, *op.cit.*, p. 34

[2] Aici se află ceea ce eu numesc declarația de război a lui Deleuze și Guattari, care se folosesc de Artaud: „nu cred în mamă și tată, nu am *papamommy*". Vezi *Anti-Oedipus*, Minneapolis, traducători Robert Hurley, Seem Mark și Helen R. Lane, Minneapolis, University of Minnesota, 1983, p. 14, trad. mea.

abjectului, a plăcerii interzise, există un anumit refuz al valorii, care rezistă capitalismului debordant. De aceea, pentru o critică teoretică de stânga, orgasmul imaginat sau trăit de corpurile considerate inferioare este esențial pentru a contesta sexul hetero-burghez. Dacă faci lucruri neproductive cu corpul tău înseamnă că rezişti unui aparat al capitalizării plăcerii şi că refuzi transformarea corpului tău în plusvaloare.

Istoria albă a naționalismului românesc a devenit material cinematografic explicit în *Rocker* (Marian Crişan, 2013) şi *Aferim* (Radu Jude, 2015), însă aici vom deturna aceste filme pentru a distruge apărările albe, implantate în corpurile noastre. Pentru că plăcerea sexuală e organizată de categorii rasiale şi capitaliste, ea poate fi simțită diferit dacă orgasmul e imaginat în relație directă cu corpurile considerate inferioare. Orgasmul este un abandon al corpului în care simți plăcere, dar poate fi şi o crampă mentală, în care imaginația e blocată pe moment. De pildă, faptul ca Romica Puceanu să fie considerată sfântă ortodoxă provoacă perplexitate. Cele două substantive, „Puceanu" şi „sfântă", par să nu aibă legătură unul cu altul, asta şi pentru că ortodoxismul naționalist român este alb şi nu suportă figuri rasializate în panteonul său. Romica Puceanu este un nume care trimite la o istorie definită de românism ca vulgară şi lipsită de respectabilitate.[1] Eu propun aici să gândim orgasmul nu doar ca pe

[1] În acelaşi timp, odată cu transformarea Romicăi Puceanu într-o figură „lăutărească", adică într-o reprezentantă a muzicii „bune", numele ei funcționează şi ca opoziție cu manelele şi comercializarea artistică. Puceanu poate fi imaginată ca sfântă într-un canon bisericesc alb nou, ca eroină de muzică „autentică". Dar pentru a reuşi să o vezi ca pe o figură canonică, trebuie să eviți contradicția dintre o cântăreață „țigancă" şi

o crampă mentală, ci şi ca pe un instrument de luptă împotriva fetişismului mărfurilor. Plăcerile anticapitaliste se nasc din raportarea diferită la românism, iar ele trebuie să nu repete umilințele de clasă şi rasă care formează naționalismul alb. Un loc special al rezistenței la apropierea corpului tău sunt locurile pe care nu trebuie să le frecventezi, gunoaiele imaginației capitaliste. Plăcerea pe care trebuie să o reinventezi este legată de figurile abjecte ale muncitorului şi „țiganului". A simți plăcere în relație cu corpurile inferioare nu trebuie să fie o extragere de valoare din ele, aşa cum de pildă, capitalul alb foloseşte muzica neagră sau filmul negru pentru a se consolida. Orgasmul este o tactică de distrugere a capitalului, nu de a-l reproduce.[1] De aceea plăcerea nu va fi doar o tactică asumată pentru a deveni schizoid, cum cred Deleuze şi Guattari, ci una de a crea o linie de fugă din capital.[2]

---

imaginația creştinismului rasist.

[1] Filme cum sunt *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) sau *Get out* (Jordan Peele, 2016) au la bază o intenție distructivă față de un cinematograf alb. Dacă în filmul alb vânzătorii de droguri (negri, evident) sunt sadici, în *Moonlight,* ne depărțim de stereotipul *drug dealerului* oribil. Apoi, dacă în horrorul alb, personajele negre mor – pentru ca cele albe să se transforme în bine, în *Get Out* personajele albe mor pentru că sunt instrumente ale naționalismui alb. Deşi sunt critice față de un naționalism alb nord-american, filmele sunt apropriate de industria de film, iar potențialul lor social critic este anihilat prin banalizare.

[2] Aici folosesc distincția lui Shannon Woodcock între rom şi „celălalt-țigan". Pentru Woodcock, a deveni rom este un mod de asumare a unei categorii etnice, care are un program politic de schimbare socială (de pildă, cum este asumarea termenului de negru sau african-american). „Celălalt-țigan" este un stigmat etnic, folosit pentru a discrimina. Aici, sugerez eu, a deveni „țigan", poate să reprezinte, în anumite contexte, un mod de a transforma un stigmat într-o modalitate de a crea o nouă politică antirasistă.

Pentru a fugi din economia de schimb albă, e nevoie să îi urmezi pe producătorii de artă inferioară şi pe cei care trăiesc în forme de viaţă considerate inferioare. Ei deja ştiu cum să iasă din capita

Orgasmul, psihanaliza şi clasa muncitoare

În terapia psihanalitică există un secret pe care specialiştii nu o să ţi-l spună niciodată. Te sperii când mergi la psihanalist fiindcă te priveşti ca având o problemă, dar nu asta e spaima cea mai mare pe care o vei avea. În spaţiul relaţiei cu terapeutul, vei înţelege că procesul de analiză presupune şi distrugerea apărărilor, a graniţelor sinelui. Experienţa lucrului cu apărările este teribilă, de speriat, dar şi excitantă. Distrugerea apărărilor – înţelegerea faptului că ceea ce crezi cu pasiune nu este, de multe ori, decât spaimă sau dorinţă – te va face să înţelegi că terapia este asemănătoare orgasmului. Scopul desfacerii propriilor nevroze şi apărări este acela de a anticipa posibilitatea unor noi experienţe afective. Când faci terapie, e de dorit să începi „să finalizezi", adică să ai experienţa anihilării de sine. Când juisezi, te distrugi câteva momente, pentru a te recompune din nou. Te distrugi şi te refaci, într-un corp care pare, deodată, uşor diferit. De ce o faci? Capacitatea noastră de a fi afectaţi, de a ne desface sinele este limitată de îngustarea câmpului senzorial. Mergem la terapeut pentru că simţim mai puţin şi suntem mai puţin în viaţă. Disociem şi suntem morţi în marginile plăcerii noastre. De multe ori, problema nu este aceea că nu mai simţim plăcere, ci că nu mai putem simţi durerea. Umblăm morţi,

dar suntem morți pentru că nu mai putem suferi. Din acest motiv, un psihanalist bun te va ajuta să te desfaci, astfel încât să-ți poți simți durerea. Atunci juisezi. Şi vei simți din nou că poți să mori, şi îți place.

Dar nu v-am spus până acum că orgasmul este tehnologie şi are de a face cu reguli culturale şi economice care îl fac posibil. Orgasmul depinde de cum îți imaginezi proprietatea corpului tău, violența sexuală, lipsa ei şi actorii scenei de seducție. Şi, mai ales, depinde de fantezia contactului intim. Părinții sunt primii seducători, pentru că ei au fost primii care au introdus reguli şi practici despre condițiile şi modalitățile în care poți fi atins. În bună parte, nu poți să ai plăcere sexuală, fără o relație cu părinți reali sau imaginari. Dar plăcerea nu constă doar în relația cu figurile autorității, de tip mama-tata, ea este şi altceva, mai interesant şi mai nou. Din acest motiv, vreau să vorbesc despre noutatea unui sex care scapă de relația sufocantă cu mama-tata-patria-românismul-occident.

Pentru a putea gândi orgasmul ca armă de luptă anticapitalistă trebuie să acceptăm şi o anumită relație istorică cu figurile autorității. Să explorăm mai mult fantezia seducției parentale, a autorității. În terapie, ai nevoie de transfer, mai exact, să simți că intri într-o relație de dorință şi atracție cu terapeutul. Transferul îți pune corpul într-o poziție intimă, în care te poți simți sedus, adică să vrei să te desfaci, să suferi, să simți că cineva te muşcă, te arde, te fute, te scoate din minți, te urăşte. Atunci trăieşti, atunci simți că nu ai nevoie de gărzi de noapte ca să te bați cu morții albi, cu acei „whitewalkers" care vor să îți invadeze corpul. Ştii bine

că sufletul tău e închisoarea corpului. Dar atunci când simți în corp atracție şi durere – față de cel care te seduce –simți, de fapt, că observi arhitectura celulei, că poți să te confrunți cu senzația că eşti mort. Atunci poți să vezi cum corpul te duce dincolo de ceea ce crezi că eşti sau că poți fi. Psihanalistul, ca un iubit agresiv pe care îl urăşti, poate fi şi un tehnician al juisării, care te face să simți durere. Astfel, vei putea juisa, într-o măsură importantă, NUMAI în relație cu părinții. Mesajele enigmatice ale părinților, pe lângă cele explicite sociale şi politice, sunt în corpul tău. Ele sunt înregistrate în închisoarea minții tale, acolo unde înveți cum să respiri, să spui primele cuvinte, să te revolți. De fapt, vrei să juisezi pentru a scăpa de închisoarea pe care ți-au construit-o părinții. Vrei să te distrugi, să scapi de frigul din celulă, pentru că vrei să articulezi şi să rescrii viața imaginată de fanteziile părinților tăi. Juisarea este şi un proces în care primii seducători şi mesajele lor enigmatice sunt omorâți.

Freud, ca să scriu din nou isteric şi grandoman, s-a înşelat. Oedip nu eşti tu, Oedip e nevoia de a descifra istoria care se află în corpul tău, în închisoarea sufletului tău, şi pe care vrei să o distrugi. Juisezi ca să o distrugi. Oedip este relația pe care o ai cu cei care te-au sedus, Oedip este Antigona care vrea să îşi distrugă noul tată, Creon, pe care nu îl recunoaşte ca autoritate. Oedip este relația continuă pe care o ai cu corpul tău şi cu mesajele pe care nu le cunoşti, dar pe care ei, tehnicienii juisării, te fac să le simți. Şi, Oedip, dacă este înțeles bine, poate deveni un aliat împotriva capitalismului românesc. Dar pentru asta trebuie să observăm că descifrarea mesajelor enigmatice din corpul nostru este modalitatea de a deveni

mai incitați de posibilitatea plăcerii. Trebuie să lucrăm împotriva unor mesaje de tipul „nu fi pierzător ca mine, om al muncii" sau „fii altceva decât țigan". Țiganul şi muncitorul, aceste figuri abjecte ale capitalismului românesc, trebuie îmbrățişate, seduse şi orientate către noi şi noi relații şi experiențe, care să le scape de închisoarea sexului tradițional românesc.

Filmele Noului Val sunt produse artistice care arată că valoarea capitalismului românesc derivă din exploatarea muncitorilor şi a celor care sunt considerați inferiori rasial. Dar ele funcționează şi ca valoare-marfă, adică vor să extragă plusvaloare din expunerea problemelor sociale din România. În producțiile cinematografului recent, ca *Rocker* şi *Aferim,* voi identifica istoria violenței capitalului alb. Mesajele enigmatice, transmise în relațiile de familie, sunt la baza acumulării de proprietate. Ele definesc ce anume înseamnă plăcerea sexuală. Mesajele inconştiente se află adânc înfipte în corpurile noastre, ne fac să juisăm, dar au şi o anumită istorie a producerii lor. Cu toate acestea, ele pot fi reimaginate şi mobilizate împotriva capitalismului românesc, şi aici vom afla cum se pot articula linii de fugă în fața capitalului rasist.

În filmul lui Marian Crişan, *Rocker* (2013), clasa muncitoare îşi imaginează că poate să scape din sărăcie, că ajunge *mare* dacă îşi disociază istoria furiei şi a frustrării sociale.[1] Filmul spune povestea unui rocker, Dinte (Alin

[1] Vezi Ken Corbett, care discută pe larg cum faptul de „a ajunge mare" este o cerință heteronormativă cu efecte distructive asupra psihologiei băieților, în *Boyhoods: Rethinking Masculinities*, New Haven, Yale Univresity Press, 2009, pp.173-208.

State), care îşi umileşte tatăl, Victor (Dan Chiorean), pentru a simți plăcere. Dinte îl face pe tatăl lui să se simtă cumplit, îl trimite după droguri, îi vinde maşina, îl lasă fără mijloace de supraviețuire şi îi distruge relația pe care o avea cu iubita lui. Traseul victorios imaginar este al unui star de muzică rock, care poate să răzbune umilințele unei existențe sărmane. Dar în drumul către noua viață există o barieră, cea a mesajelor pe care le duce în corp. Tatăl îşi imaginează copilul ca pe un început, ca pe o viață care să îl rupă de epoca Iliescu şi de imaginația supraviețuirii în cartier. La ce se ajunge, însă, în drama lui Marian Crişan? Fiul simte plăcere doar dacă îşi face tatăl să îi pună o seringă între degete, adică dacă îl umileşte. Doar atunci rockerul-iguană ajunge să aibă un mic orgasm. Când plăcerea se materializează, ea se află într-o relație compulsivă cu mesajul enigmatic. Tatăl a vrut un fiu care să răzbune umilințele lui şi să devină ceea ce nu a reuşit el, un rocker adevărat. Din *Rocker* înțelegem că fiul reacționează la mesajele enigmatice pe care tatăl le-a instalat (psihanalistul francez Jean Laplanche ar zice ca le-a implantat), însă fără să le proceseze. Dinte nu ajunge să integreze ura tatălui, ci o repetă cu o plăcere tragică. Plăcerea, fără descifrarea istoriei umilințelor, nu duce decât la repetiția dorinței de a umili.

Fiul repetă o istorie a tatălui, muncitor şi pierzător în neoliberalismul românesc. Singura lui modalitate de a face ceva cu furia este să o convertească în dezlănțuirea agresivă a metalului şi să o întoarcă împotriva corpului său. Fiul, în delirul produs de heroină, îl acuză pe tată că i-a pus un cap de câine: „Să îmi tai capul, să mă controlezi, să fii tu fericit. Să scapi de mine."

Fiul ştie, înțelege mesajul enigmatic care vine de la tatăl său, dar nu are capacitatea de a-l conştientiza. Ştie că tatăl a crezut că traseul de *rockstar* l-ar putea scăpa de umilința pe care a trăit-o el în trecut. Replica „asta v-a învățat Iliescu" şi senzația lui că este urmărit de aparatul de represiune ne trimit la o istorie pe care tatăl ar dori-o uitată, dar care e prezentă în corpul tânărului pe care l-a crescut. Din nefericire, tânărul nu se poate simți pe sine şi suferă pentru că ştie că repetă o istorie din care nu are habar cum să scape. Dinte pare că nu poate ieşi din închisoarea sufletului său. De aceea, juisarea va fi exclusiv tristă, sadică, fără posibilitatea eliberatoare de a simți durere, de a fi masochist şi desfăcut.

Teoriile sexualității dezvoltate de Michel Foucault şi Jean Laplanche ne ajută să interpretăm problema plăcerii sexuale în relație cu biopolitica contemporană.[1] Ele ne pot ajuta să vedem că, în *Rocker*, furia auto-distructivă, îndreptată cu înverşunare împotriva corpului muncitoresc, este o tactică sinucigaşă pentru defecții şi pierzătorii neoliberalismului românesc. În *Istoria sexualității*, pe urmele unei genealogii nietzscheene, Foucault ne sfătuia să nu acceptăm ideea că trupul este o închisoare a sufletului. Pentru el, sufletul – adică normele epistemice ale unui anumit timp şi spațiu – devine o închisoare a corpurilor. Ca o modalitate de a refuza disciplina socială, Foucault ne încurajează să experimentăm diferite moduri de a simți plăcerea. Pentru el, cultivarea plăcerii în corp

[1] Vezi Michel Foucault, *The History of Sexuality, An Introduction: Volume 1*, trad. de Robert Hurley, New York: VintageBooks, 1990 şi Jean Laplanche, *Essays on Otherness*, trad. de John Fletcher, New York: Routledge, 1999.

este un mijloc de a ieşi din închisoarea normelor „corecte". Practicile grecilor, spre deosebire de cele ale creştinătății timpurii, sunt orientate către plăcere şi mai puțin către disciplinarea corpului şi formarea dorințelor lui. Deşi respinge psihanaliza, pe care o consideră un instrument al biopoliticii, Foucault rămâne freudian când ne spune că normalitatea sexuală este subminată de perversiunea polimorfă a corpurilor noastre. La această teză freudiană, Laplanche adaugă ideea că această perversiune apare în relația cu părinții, primele figuri ale autorității. Dacă plăcerea perversă a copiilor este un rezultat al interdicțiilor parentale, atunci ea este încorporată inconştient în corpurile noastre. Cu alte cuvinte, plăcerea sexuală este codată şi actualizată în funcție de „mesajele enigmatice" pe care le căpătăm de la părinți.

Dacă ne întoarcem la relația dintre Dinte şi Victor din filmul lui Marian Crişan, mesajul enigmatic al tatălui muncitor este că fiul poate reuşi în capitalism, dar pentru asta trebuie să se autodistrugă. Problema cu acest mesaj care vine de la tată nu este aceea că ar fi greşit. Altfel spus, problema nu este că strălucirea scenei şi „ieşirea" din capitalism sunt iluzii, fantasme ale unei ideologii greşite. Important este că succesul nu poate fi posibil decât prin uitarea istoriei umilinței, a muncii pe care clasa de jos trebuie să o facă pentru a supraviețui. Plăcerea polimorfă a lui Dinte este posibilă doar dacă Victor este umilit şi anulat ca „inferior". Altfel spus, Dinte simte o anumită satisfacție doar atunci când contribuie la distrugerea clasei muncitoare, aşa cum se întâmplă în multe familii în care idealul este cel al succesului capitalist. Dar soluția lui Dinte şi a lui Victor nu trebuie să fie şi soluția noastră.

Furia şi plăcerea pot fi orientate antagonic către corpul politic capitalist. Ştim că societatea inegală trăieşte din disciplinarea celor care simt că au un „cap de câine”. Putem înțelege din film că plăcerea poate fi imaginată și simțită diferit de mesajele enigmatice care vin de la părinți. Pentru că putem să simțim diferit de cum simte Dinte, fără să trebuiască să-i umilim pe cei care au crezut că soluția este abandonarea clasei muncitoare.

Rocker nu este singurul film românesc care ne spune că mesajele enigmatice, încapsulate în corpurile copiilor, sunt o problemă generațională. Dar ceea ce face *Rocker* bine, spre deosebire, de pildă, de *Poziția copilului* (Netzer, 2013), este să ne arate o istorie dureroasă a umilinței de clasă, care dispare în dramele burgheziei înalte. În *Poziția copilului*, fiul, Barbu (Bogdan Dumitrache), se luptă să scape de sub dominația mamei lui, Cornelia (Luminița Gheorghiu). Fiul şi mama sunt privilegiați economic, parte din burghezia înaltă a Bucureştiului. Aici, mesajul enigmatic din corpul fiului nu este că trebuie să se realizeze social, ci că se află într-o relație de codependență cu mama lui. De data acesta, mesajul filmului este exclusiv psihologic, pentru că istoria socială a muncii este eliminată. *Poziția copilului* descrie o relație care poate fi un studiu de caz într-un manual de psihologie a îmbunătățirii personale. Fiul simte plăcere numai atunci când mama îi aprobă alegerile. Pentru mamă, fiul există doar dacă face exclusiv ceea ce aprobă ea. Fiul vrea să juiseze diferit, să iasă de sub blestemul lui „a finaliza” doar cu aprobarea ei.

Senzația pe care am avut-o când am văzut filmul este că Netzer vrea să ne indice un drum al transformării psihologice, în care mama şi fiul trebuie să se separe ca

două entități distincte, cu viață proprie. Când Barbu îi spune Corneliei: „Te fut în gură”, el îi spune de fapt că vrea să trăiască altfel. Mama pare că nu înțelege frustrarea fiului şi îi răspunde că: „Părinții se realizează prin copii, ca să ştii şi tu. Tot ce nu au reuşit ei în viață investesc în copil.”

Pe final, şi în contrast cu *Rocker*, filmul ne spune că fiul va fi capabil să simtă plăcere într-un mod nou, pe care însă nu îl cunoaşte. În drama clasei muncitoare, Dinte nu poate să se imagineze diferit de ceea ce a vrut tatăl lui să fie. În *Poziția copilului*, fiul poate, la un anumit nivel, să se desfacă de mesajul enigmatic al mamei. Barbu poate să simtă plăcerea diferit, dar pentru asta trebuie să schimbe dinamica pe care o are cu figura mamei. El trebuie să abandoneze obsesia de a controla tot ce îi intră în corp. A descifrat fiul mesajul enigmatic al Corneliei? Se pare că a făcut-o, sau cel puțin a făcut primii paşi, din moment ce la final îi va cere mamei să îl lase pe el să inițieze relația cu ea.

Dacă Barbu pare pe final mai autonom în alegerile lui, Netzer şi *Poziția copilului* fac să dispară violența de clasă prin reconcilierea bogaților şi săracilor. Cei care au şi cei care nu au trebuie să plângă împreună la final. Inegalitatea pe care Netzer o condamnă în bună parte a filmului este reprodusă în ultimele scene. Familia clasei superioare se reîntregeşte odată ce simte suferința familiei sărace, cea care plânge moartea fiului. Barbu poate să fie altfel, mai bun, mai empatic, odată ce a fost capabil să vadă suferința sărmanilor. El apropriază, ca Netzer, o suferință a săracilor, pentru ca cei educați şi cu bani să devină mai buni şi mai umani. Mama şi fiul se vor putea privi altfel,

odată ce văd suferința demnă a clasei muncitoare. Filmul lui Netzer ne vorbește despre abilitatea teribilă a capitalismului de a extrage plusvaloare din doliu şi din furia pe care cei de jos o simt într-o situație nedreaptă. Familia burgheză se transformă dacă săracii sunt omorâți sau rămân săraci. Capitalismul apare, în povestea lui Netzer, ca un accident de maşină care ar putea fi evitat. Pentru că inegalitatea socială nu poate fi eliminată, ea va servi ca vehicul pentru consolidarea prosperității familiei burgheze.

Plăcerea sexuală şi antițigănismul

stăpânul negrului piet, care ne va lua pe toți într-o zi
şi ne va duce în spania la cules de minuni,
după ce a fost obligat să coboare pe coş.
Vasile Mihalache

Dacă în secțiunea precedentă am văzut cum extrage capitalul valoare din umilirea muncitorilor, aici o să arăt că rasismul este un efect direct al capitalului alb. Rasismul nu poate exista dacă nu este derivat din disciplinarea plăcerii sexuale. Plăcerea sexuală în capitalismul global este controlată prin repartiția rasială a corpurilor. Care sunt tacticile prin care rasismul sexual extrage valoare din corpurile negre? Sclavia a fost pentru secole modul în care controlul economic şi sexual a fost exercitat asupra populațiilor sărace. Astăzi, imigrația devine un alt mod prin care se exercită dominația asupra fanteziilor clasei muncitoare din estul european. Antițigănismul şi imigrația, ca politici rasiale şi economice, sunt legate atât de

controlul fanteziilor (să spunem cu Vasile Mihalache, a minunilor care vin pe „coşul" casei), cât şi a plăcerii sexuale, care trebuie riguros îngrădită şi disciplinată.

Stăpânii de sclavi de astăzi sunt antreprenorii care fac minuni şi creează locuri de muncă, dar şi cei ce interzic plăcerea care întrerupe ierarhiile rasiale. Cei care beneficiază de pe urma imigrației şi a forței de muncă ieftine nu sunt atât de diferiți de cei care impun bariere rasiale legate de accesul la cultură. Dorința de a avea o plantație, unde ai imigranți săraci care muncesc pe nimic, nu e separată de interdicția de a asculta muzica vulgară, a claselor inferioare. Corupția sexuală poate să înceapă de la manele şi să afecteze un sistem mai larg al capitalismului alb, care trebuie menținut ca superior. Pentru că plăcerea se află la baza subversiunii politice, trebuie să ne gândim la ea ca la o strategie care poate declanşa o imaginație politică diferită.

Problema cu orgasmul, fie el muzical sau sexual, este că întrerupe şi distruge ierarhiile albe ale controlului economic. Plăcerea trebuie interzisă atunci când este transgresivă şi mai ales atunci când cei tradițional fără putere, femeile care au fost proprietatea soțului sau sclavii, proprietatea boierilor, ajung să simtă plăcere unul cu celălalt. Pentru a înțelege de ce plăcerea este fatală supremației albe, să interpretăm mai întâi filmul lui Radu Jude, *Aferim* (2015). În film, capitalul românesc este descris ca principalul instrument de a pedepsi şi reprima corupția sexuală. Problema orgasmului nu este atât că unii oamenii îl au, cât mai ales că ei îl au într-un mod care deranjează o ordine socială a rolurilor prestabilite. Dacă cetatea ideală a lui Platon se baza pe ideea că cizmarul trebuie să facă doar

cizme, capitalul alb pleacă de la ideea că sclavul, „țiganul”, în cazul nostru, trebuie să aibă orgasm doar în grupul lui. Violența biopolitică antițigănească derivă din frica de impuritate sexuală şi, mai ales, din refuzul plăcerii care provine din încălcarea ierarhiilor sociale. În *Aferim*, boieroaica Smaranda (Mihaela Sârbu) îl seduce pe Carfin (Cuzin Toma), iar relația lor este pedepsită prin castrarea sclavului. O transgresiune a fost comisă. Sexul este corect doar dacă e inițiat de bărbatul superior ierarhic. Din punctul de vedere al capitalului, puterea nu este exercitată corect între Smaranda şi Carfin. Dimpotrivă, în film, boieroaica, femeie de clasă superioară, comite o transgresiune şi face sex cu un sclav al soțului. La rândul lui, Carfin, prin relația cu boieroaica, violează normele sociale definite de românitatea albă.

Orgasmul obținut prin intermediul sclavilor nu este doar problema unui film care contestă ierarhiile rasiale româneşti. Orgasmul cu „țiganii” poate fi considerat o introducere în problema reprimatului social românesc, pentru care e ruşinos să asculți manele, aşa cum e ruşinos să îți placă hip-hopul în suburbiile albe din Statele Unite. În manele, plăcerea de a auzi o exprimare directă a interesului sexual, într-un limbaj definit ca „necultivat”, trebuie controlată şi transformată în plusvaloare. De aceea, poate, avem de a face cu proliferarea extrasului de valoare – prin mixajul cu forme urbane, culte, de tip hip-hop şi electronic, a muzicii inferiore a „țiganilor”. Cu alte cuvinte, trebuie să ne gândim la antițigănism ca la o exprimare rasistă a unei interdicții, *nu asculta manele*, dar şi ca la un mod de a apropria forme muzicale de articulare a sexualității romilor. Dacă vine din partea lor, a celor

inferiori, exprimarea trebuie negată, interzisă, poate aruncată pe un canal specializat de muzică. Însă, dacă ritmul de manea este cultivat, românizat prin asocierea cu forme culturale acceptate, el devine nu numai tolerat, dar şi *cool*.

Relația dintre plăcerea sexuală şi antițigănism trebuie gândită ca provenind din formarea românității albe. Românitatea, ca identitate națională, s-a format prin disocierea de sclavie şi populația considerată neagră. De la începuturile lui, canonul literar are ca premisă a constituirii limbii române cultivate distanțarea de „țigani". *Țiganiada* (Ion Budai-Deleanu, 1812), care a fost celebrată ca prima epopee a limbii culte româneşti, este atât un exemplu de interdicție a plăcerii sexuale a sclavilor, cât şi un mod de a produce imaginea țiganilor ca români defecți.

Țiganiada este istoria unor țigani care eşuează să formeze un stat pentru că au trăsături de caracter care îi fac incapabili să se conducă singuri. Nevoia de a se disocia de o identitate inferioară – de a defini sclavii prin contrast cu românii –, se află în centrul epopeii. Pentru Budai-Deleanu, povestea constituie un mod parodic de a discuta crearea unui posibil stat românesc independent. În acelaşi timp, ea este o fabulă despre problemele guvernării. Prima operă canonică a literaturii române trebuie să discute despre formarea românității printr-o deghizare, printr-un *blackface*, adică prin asumarea unei identități negre de către un bărbat alb de clasă superioară. Dorința de a extrage plusvaloarea din contrastul cu cei inferiori nu este doar o tentativă de inaugurare a unei modernități locale (să spunem, aşa cum o gândim în relația cu repudierea „manelelor"). Ea e plasată la începutul unui

canon al românismului. Generații de elevi au fost produşi pentru a se disocia de „țigănie", ca proiect eşuat de modernitate, *Țiganiada* devenind un spectru care trebuie ținut la distanță ca periculos.

La fel ca *Aferim*, *Țiganiada* este o poveste a orgasmului unui „țigan". Parpangel, personajul „țigan" principal este în căutarea satisfacției sexuale, dar şi a unei forme de respectabilitate socială, prin acces la proprietate şi căsătorie. Dacă, în *Aferim*, poliția heteronormativă românească, prin personajele Constandin şi Ioniță, vrea să pedepsească orgasmul ilegitim al lui Carfin şi al Smarandei, în *Țiganiada*, povestea este cea a accesului sclavului la un anumit mod de a fi om.

Problema reprimatului românesc este istoric legată de modul în care *Țiganiada* a devenit o lucrare fondatoare pentru literatura română. Cum a devenit poemul lui Budai-Deleanu canonic? Scrisă în 1800, rescrisă parțial în 1812, *Țiganiada* este publicată în 1875, în condițiile în care independența statală românească devenise obsesie națională.[1] Un manuscris obscur al unui poet ardelean este dezgropat pentru a contribui la recuperarea înaintaşilor culturali. Contextul lui 1800 era cu totul altul, în contrast cu momentul în care *Țiganiada* a fost preluată ca poem al „latiniştilor".[2] Manuscrisul lui Budai-Deleanu este puternic ancorat în fricile şi obsesiile timpului lui, printre care se află şi anxietatea legată de revoluția sclavilor din Haiti (1791-1804). Prima revoluție neagră s-a terminat cu

[1] Vezi Woodcock, *op. cit.*, pp. 102-103.

[2] Vezi George Călinescu, *Istoria literaturii române, compendiu*, Bucureşti, Litera Internațional, p. 50.

succes, prin formarea unui stat creat de o fostă populație de sclavi. Problema modernității a trebuit să fie construită ca o relație între sclav și stăpân, care a devenit problema dialecticii filosofului german G.W.F. Hegel. El a reflectat la problema raportului dintre stăpân și sclav, ca urmare a ştirilor despre fostele colonii din Indiile de Vest, pe care le citea cu atenție. Dialectica filosofică a devenit metoda prin care cei inferiori pot fi recunoscuți ca moderni.[1] Revoluția din Haiti ne arată că problema statului la începutul secolului al XIX-lea este strâns legată de raporturile de putere între proprietarii de pământuri și plantații, și sclavii și muncitorii fără proprietate. La fel ca Hegel, Budai-Deleanu este preocupat de legătura dintre autonomie, stat și sclavie. Dar pentru că istoria revoltei sclavilor din Haiti a fost aproape eliminată din reflecția teoretică legată de revoluții, *Țiganiada* este ignorată ca intervenție care apelează la istoria reală a unei revolte a sclavilor.

Prima lucrare cultă din canonul românesc nu e capabilă să ia în serios violența și răsturnarea ierarhiilor asociate cu revoluția sclavilor. Revolta reală a celor considerați negri este prea traumatică pentru a putea fi gândită.[2] Prin contrast cu revoluția haitiană, Budai-Deleanu povestește în cheie comică un eveniment care submina proprietatea privată și etnicitatea, adică bazele capitalismului alb. Apoi,

---

[1] Pentru relația lui G.W.F. Hegel cu revoluția haitiană, vezi Susan Buck Morss, *Hegel, Haiti and Universal History*, University of Pittsburg Press, 2008 și Sybille Fisher, *Modernity Disavowed*: *Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of* Revolution, Durham, Duke University Press, 2004.

[2] Pentru imposibilitatea de a gândi revoluția din Haiti în istoriografia vestică, vezi Fisher, *op. cit.*, pp. 1-41.

Budai-Deleanu canalizează frica legată de posibilitatea unei revolte sociale în proiectul consolidării statului român. Viitorul stat, care e diferit de proiectul ridicol al sclavilor din provinciile române, trebuie separat de imperiile otoman, rusesc şi habsburgic. Ca să devină o identitate de succes, românitatea trebuie să se desprindă de colonialismul extern. Pentru a fi creată, ea repudiază forme de viață „inferioare", aşa cum sunt „țiganii". Spre deosebire de sclavi, românii vor avea, în imaginația lui Budai-Deleanu, un stat al proprietății care va fi parte din circuitul capitalului.

Încă din *Țiganiada* observăm că românitatea este o formă de identitate care se formează prin disocierea inferiorului. Astăzi, caracterul polițienesc al statului român nu se manifestă numai prin rasismul instituțiilor care permit crime de tipul celor comise la Hădăreni.[1] El se înrădăcinează în frica istorică față de inferioritatea sclavilor şi dorința de a deveni o populație care *nu* e neagră. A deveni alb este un mod de a te forma ca român şi, în special, de a pedepsi lipsa de proprietate sexuală şi materială care este asociată cu nomadismul „țiganilor". Românitatea este instituită prin instituții de control de tipul poliției. *Țiganiada* este o poveste care nu trebuie separată de dezvoltarea sistemului juridic şi a instituțiilor represive din statele româneşti. De pildă, între cele două versiuni ale *Țiganiadei*, Budai-Deleanu lucrează ca traducător al codurilor penal şi civil. Nevoia de disociere de „țigănie" se

[1] Vezi şi reportajul lui Henry Kamm, „Hadareni Journal; Death Is a Neighbor, and the Gypsies Are Terrified", *New York Times*, 27 Octombrie 1993, http://www.nytimes.com/1993/10/27/world/hadareni-journal-death-is-a-neighbor-and-the-gypsies-are-terrified.html.

află în directă legătură cu reglementarea şi codificarea practicilor de consolidare a pedepsei, infracțiunilor şi proprietății private. Emergența represiunii prin instituțiile de asigurare a ordinii este istoric legată de controlul populației muncitoare şi apărarea proprietății albilor în fața sclavilor.[1]

Cum se manifestă frica față de o revoltă a sclavilor în *Țiganiada*? Mai întâi, plăcerea sexuală este înregimentată într-un gen literar, epopeea comică, în care mariajul devine ținta căutărilor personajului principal, Parpangel. Pentru că sexualitatea sclavilor este de speriat, e nevoie ca el, „țiganul", să îşi dorească mariajul. Căsătoria este o relație burgheză cu un obiect erotic pe care un bărbat nu îl posedă, iar aventura erotică trebuie să fie subsumată unui proiect mai amplu, cum este înființarea statului sclavilor. Sexul constituie contrapartea veselă a narațiunii şi oferă un punct de intrare în discuția unor probleme serioase, de tipul autonomiei statale. În al doilea rând, plăcerea sexuală este plasată în opoziții rasiale care s-au stabilizat ca mărci de identitate etnică. „Țiganul", „etnicul", „romul", negrul, sclavul sunt categorii care s-au format în directă opoziție cu românismul alb, dar ele nu funcționează doar ca dihotomii. La o lectură superficială, țiganul şi românul sunt opuşi ca termeni rasiali absoluți, ca parte a istoriei statelor româneşti, dar o lectură atentă a *Țiganiadei* ne face să observăm că opoziția are forme specifice istorice şi temporale. Dacă negrii „țigani" sunt mai puțin decât românii, românii sunt mai jos pe scara ierarhică în relația cu musulmanii tuciurii. Țiganii sunt aliații lui Vlad şi ai

[1] Pentru o descriere a naşterii poliției în relație cu sclavia de pe plantațiile din Statele Unite şi Indiile de Vest, vezi W.E.B. Du Bois, *Black Reconstructionin America: 1860-1888*, Free Press, 1998, p. 12.

armatei româneşti, dar ei se luptă cu musulmanii şi Satan, care stau la baza unor categorii rasiale diferite. Musulmanul şi turcul, care reprezintă şi ele categorii de „negru", au trăsături de rasă legate de istoria dominării statelor româneşti. Ele sunt diferit articulate în raport cu românismul alb. Negritudinea musulmană e văzută ca făcând parte dintr-un proiect violent, de colonizare turcească, care este ierarhic superior colonizării româneşti. Altfel spus, în ierarhiile epocii, negrul turcesc este superior românului, care este superior sclavului ţigan.

Mai mult, în *Ţiganiada*, există forme istorice de hibrizi rasiali, plasaţi între românism şi ţigănie, de tip *mullato*, care au fost extirpaţi din atenţia noastră. De pildă, Goleman, unul din „ţiganii" revoltaţi, vorbeşte despre formarea unui stat într-o formă rasială mixtă, de tipul „alba ţigănie": „Oameni buni! Oare n-ar hi mai bine/ (Zicea el) să numim astă ţară, / Cu nume nou, păcum să cuvine,/ Făcând ş-o rânduilă-adevară, / Noi între noi, cării toţi să hie / Supuşi, întru d-alba ţigănie?"[1]

Formele mixte de alb-negru au fost parte a formării coloniale în Indiile de Vest sau în fostul teritoriu al Hispaniolei.[2] Ca în statele româneşti de la 1800, conflictele politice din Haiti au fost legate de limbă, culoare şi pigment. Cei care au fost *mullato* în Haiti, de pildă, au vrut să creeze un stat mixt, o formă de guvernământ care nu e diferită de alba-ţigănie a lui Goleman. În *Ţiganiada*, tipurile de culoare rasială par să fie şi în spatele conflictelor

[1] Ion Budai-Deleanu, *Ţiganiada*, Bucureşti, Chişinău, Litera Internaţional, p. 28.

[2] Hispaniola este numele vechi al teritoriului ocupat astăzi de Haiti şi Republica Dominicană.

dintre tipurile statale de țigănie. Negrul alb are un caracter uşor monstruos, diferit de liniaritatea lui „țigan", „român" sau „turc". Narațiunea lui Budai-Deleanu vrea să stabilească inferioritatea țiganilor, atât prin strategia stabilizării plăcerii în mariaj, cât şi prin opoziția identitară dintre român şi țigan. Tipurile rasiale mixte sunt un pericol care trebuie ținut la distanță, fiindcă sclavul este doar țigan şi boierul doar român.

Dacă identitatea „țiganilor" este istoric produsă ca inferioară, avem nevoie de o raportare diferită la ceea ce înseamnă plăcere şi orgasm. În contrast cu *Țiganiada*, *Aferim* distruge privirea superioară albă îndreptată către sexualitatea sclavilor din Țările Române. Prin filmul său, Radu Jude ne îndreaptă atenția atât către actul castrării sclavilor, cât şi spre către stilul narațiunii. În *Țiganiada*, orgasmul „țiganului" e o căutare fără sfârşit. El e parte a autodistrugerii țigăneşti şi a nevoii de un domnitor luminat. În *Aferim*, pedepsirea orgasmului negru este în centrul acțiunii filmului. Ea ne face să conştientizăm cum funcționează represiunea naționalistă românească la nivelul sexualității. Sclavii nu trebuie să aibă acces la plăcerea boierilor şi sunt pedepsiți cu castrarea dacă o fac. În acelaşi timp, *Aferim* întoarce un gen (westernul) pe dos, adică reuşeşte să problematizeze stilul poveştii în relația cu conținutul acesteia. Westernul este parte a unei producții colonizatoare nord-americane, în care polițistul cel bun îi învinge pe răii oraşului, pentru a restabili ordinea, legea şi autoritatea proprietății private. Westernul este, ca epopeea comică, un gen modernizator care trebuie să vorbească despre importanța distincțiilor rasiale şi a menținerii proprietății private. În conflictele ideologice din

Statele Unite, westernul a reprezentat o modalitate importantă de a legitima supremația albă a colonizatorilor. Ca răspuns la colonialismul estetic, Radu Jude ne arată că westernul este un gen cultural care vrea să întărească capitalismul şi naționalismul românesc. *Aferim* demască genul western ca atare şi sugerează o legătură directă între naționalismul românesc şi nativismul alb american.

Dacă filmul lui Radu Jude discută inteligent disciplinarea corpului şi a plăcerilor lui, acesta nu ne sugerează o modalitate de a ataca supremația albă şi capitalistă din imaginarul românesc, ci merge mai degrabă pe linia filmului lui Lucian Pintilie, *O vară de neuitat* (1994), care ne indica problemele colonialismului românesc. Ieşind din contextul criticii războiului din Iugoslavia din anii 1990, *O vară de neuitat* ne propunea să observăm că familia militară, hibridă etnic, cu un român-neamț (căpitanul Dumitriu, Claudiu Bleonț) şi o unguroiacă-franțuzoaică-româncă (Marie Von Debretsy, Kristen Scott Thomas), este distrusă de naționalismul şi militarismul românesc. Filmul lui Pintilie foloseşte un act de rezistență, şi anume gestul de a spune *nu* unei epurări etnice, pentru a condamna stereotipurile antimaghiare şi antibulgăreşti ale elitei româneşti interbelice. *Aferim* face un pas mai departe, pentru că merge dincolo de critica stereotipurilor atașate imperialismului militar românesc. Filmul lui Jude vrea să contureze problema formării istorice a antițigănismului, într-un mod genealogic. *Aferim* aşază rasismul la nivelul unor structuri adânci de formare a naționalismului român. Dar şi *Aferim*, din păcate, la fel ca *O vară de neuitat*, sfârşeşte prin a expune o condiție tragică şi nu sugerează linii de fugă, moduri de a scăpa de supremația albă românească.

Bogdan Popa

Linii de fugă

Dar timpul trece prea încet,
m-am săturat să tot aştept,
şi să rostesc la infinit:
hai liberare!
Albatros[1]

După cum am observat deja în *Aferim*, dominația antițigănească a culturii române este prezentă şi în traseele ei istorice şi economice. Dar nu am vorbit încă despre modalitățile prin care cei considerați inferiori reuşesc să fure, să amestece şi să distribuie diferit ideile culturale din spațiul românesc. Mixajul făcut de trupe muzicale ca *Albatros* a fost împins în derizoriul culturii pop şi nu a fost înțeles ca o formă de reciclare creativă şi de rezistență. Mai important, cultura elitistă albă refuză şi disociază trecutul experiențelor celor din clasele muncitoare rasializate. De pildă, piesa „Hai liberare" sugerează o modalitate istorică şi de durată lungă prin care romii au simțit problema eliberării şi a rezistenței la dominație. „Liberarea" este o problemă urgentă, care nu poate fi plasată la nivelul trecutului mort; „Liberarea" de instituțiile represive este o necesitate curentă, şi nu doar una legată de experiența trăitului pe plantație ori ca rob/roabă a mănăstirilor.[2]Dar dominația albă în cultura română vrea să

[1] Albatros este o formație românească, destul de populară în anii 1990.
[2] După cum ne arată Fred Moten, experiența dominației nu poate fi făcută cunoscută în limbajul albilor şi ea este localizată la nivelul unor altor tipuri de experiență, cum sunt afectele şi registrul auditiv. Vezi Fred Moten, *In the Break: The Aestethic of the Black Radical*

împingă experiența şi trauma sclaviei în trecut, cât timp ele încă sunt prezente astăzi în formele contemporane ale capitalului.

În plus, noul capitalism generează feluri de a articula bărbăția şi feminitatea şi de a le performa alb, feluri care uită de istoria producerii lor. Ca să răspundem capitalului alb, trebuie să vedem cum românitatea s-a consolidat şi format ca urmare a disocierii de abject, de lipsa de proprietate şi de răul „țiganilor". Gesturile de disociere şi de criminalizare a inferiorității negre nu s-au localizat numai în excluderea şi uitarea unor experiențe istorice, dar şi în aproprierea şi redescrierea experiențelor celor oprimați. Iar vizibilitatea nu este doar o categorie progresistă care îi ajută pe cei de la marginea societății; a aduce în atenția majorității româneşti problemele populației rome nu este un simplu act de dreptate socială. Vizibilitatea presupune, de multe ori, deformare. De pildă, descrierea experiențelor femeilor rome a servit şi serveşte interesele românității albe în producerea unei anumite categorii de clasă. Pentru a înțelege formarea românității, trebuie să explorăm procesele culturale prin care „țiganii" au devenit un disociat de clasă. Un anumit mod de a fi „alb" a fost construit istoric prin uitarea exploatării şi plasarea violenței domestice exclusiv în familiile sărace şi rome.

Devii bărbat alb sau femeie albă dacă negi ierarhiile rasiale şi de clasă în două moduri. Mai întâi, violența domestică, atunci când se produce, trebuie văzută ca rezultat al lipsei de acces la românitatea albă. Pe scurt,

---

Tradition, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, în special capitolul despre „blackmo'nin"', pp. 192-211.

dacă eşti „ţigan”, îţi baţi nevasta; dacă eşti român, nu. În al doilea rând, feminitatea nu mai este produsul unor relaţii de proprietate, ci un act rebel de revoltă împotriva bărbatului „ţigan” şi dominator. Dacă eşti alb, nu te gândeşti că cel puţin unele moduri de a fi femeie au fost rezultatul unor tranzacţii de proprietate, iar atunci când proprietatea dispare ca problemă, tot ceea ce rămâne de făcut este să omagiezi actul individual de revoltă feminină. Feminismul alb se formează prin negarea istoriei rasializate şi de clasă a femeilor roma.

În România de astăzi, existenţa istorică a sclaviei şi a relaţiilor de clasă sunt eliminate prin „cultura” înaltă. Să luăm, de exemplu, un cântec ca „Un ţigan avea o casă”, care vorbeşte despre relaţia pe care foştii sclavi o au cu proprietatea. Există două moduri de a-l performa, unul pe care îl numesc „alb” şi care o are ca origine pe Maria Tănase, şi unul pe care îl voi numi *romanes*, care e performat de Romica Puceanu. Tradiţia istorică de a-l cânta în modalitatea albă este puternică, iar pentru asta au existat versiuni mainstream, ca cele ale Oanei Sârbu şi Mariei Răducanu, care l-au transformat într-un bun de consum pentru o audienţă largă. Versiunea extraordinară a Romicăi Puceanu, însă, performată şi ea pentru o audienţă albă, păstrează memoria experienţelor exploatării într-un registru diferit.

Diferenţa dintre celor două versiuni ne va ajuta să înţelegem că românitatea albă este construită şi prin „cultură”. Mai întâi, românitatea în versiunea albă este produsă ca *inclusivă*, fără diferenţe rasiale ori istorice. Performarea albă, care vine de la Maria Tănase, defineşte publicul ca alb şi, ca atare, ca având acces imediat la experienţa descrisă. Audienţa, atunci când apare, e invo-

cată ca „mama mea” ori „măiculiță”, termen care stabileşte de la început o singură audiență. Dimpotrivă, Romica Puceanu identifică de la început un raport de putere. Ea e chemată să cânte în fața audienței albe, dar foloseşte termenul „măi, nene”, pentru a identifica audiența ca fiind albă, bucureşteană, poate urbană. Mai mult, distanțarea de ideea unei singure audiențe are loc prin cântatul în *romanes*, astfel încât audiența albă va putea înțelege că există şi alte grupuri, cu experiențe istorice şi de clasă distincte. Albii nu se vor putea conecta direct, fără mediere, pentru că limbajul provoacă separarea audiențelor. Cei care vor prelua varianta albă a cântecului, evident, vor face ca versurile care nu sunt pentru publicul alb să dispară din poveste. Şi, astfel, un cântec despre proprietatea unui „țigan” devine o altă modalitate prin care albii îşi pot consolida stereotipurile despre relația dintre bărbatul țigan violent şi proprietate.

În al doilea rând, varianta albă a cântecului abordează diferit relația protagoniştilor cu violența, față de varianta *romanes*. Pe scurt, în varianta albă, femeia îşi părăseşte bărbatul pentru că o bate, în timp ce, în varianta Puceanu, el vine acasă beat, şi nu există nicio relație violentă între cei doi. Trebuie spus că românitatea albă nu produce fără rost o versiune narativă în care țiganul e violent. *Violența domestică trebuie rasializată*, pentru că ea nu se întâmplă în familiile albe. Ea este produsul oamenilor inferiori; „țiganii” care, deşi au proprietate (deci sunt ca noi, nu-i aşa?), se află încă prinşi în capcana unor atitudini retrograde. Românitatea albă creează, astfel, o categorie a violenței domestice, dar ea este plasată de la început în mediul celor săraci şi diferiți rasial.

În al treilea rând, românitatea face să dispară din istoria cântecului *problema proprietății*. În varianta albă, povestea este o melodramă reconfortantă care repetă clișeul „ea îl iubește pe el la final". Povestea inițială, cea istorică, a relației de proprietate între albi şi romi, dispare. În varianta Romicăi Puceanu găsim însă o altă poveste. Ea se focalizează pe proprietate şi onorabilitate. Copiii, de ruşine, îl roagă pe bărbat să plece în căutarea mamei. Bărbatul o găseşte la un boier, boierul îi propune o negociere a reîntoarcerii acasă a femeii şi îl amenință cu violența dacă nu acceptă anumiți termeni. Copiii îi spun bărbatului că sunt bucuroşi că li se întoarce mama pentru că astfel vor putea, în mod onorabil, să se căsătorească. Prin urmare, observăm că femeia nu mai face aici, ca în varianta albă, gestul rebel de a fugi de la noul partener, ci este rezultatul tranzacției între doi bărbați. *Un țigan avea o casă*, înțelegem din varianta Puceanu, pentru că el este cel care trebuie „să o țină", pentru că femeia şi copiii sunt şi ei parte din proprietate, pentru că el va aduce femeia acasă, pentru că el spală ruşinea familiei, care va redeveni onorabilă.

Ce elimină de aici românitatea albă, cea care produce melodrama în care femeia se opune boierului şi îl alege, în final, pe „țigan"? Pe de o parte, ea produce un anumit individualism feminin – şi feminist – separat complet de problema proprietății şi a violenței majoritarilor. „Țiganca" comite un act rebel şi îl alege pe fostul soț „țigan", astfel că, în varianta albă, „țiganul", nu boierul alb, este cel violent. Violența istorică a majoritarilor este eliminată. Pe de altă parte, românitatea disociază aici nu numai faptul că femeia romă a fost proprietatea negociată între bărbați, ci

şi realitatea că femeile albe, care nu aveau proprietate sau care erau lipsite de relații cu clasele „superioare", erau negociate şi ele în mod curent. Istoria disocierii continuă şi astăzi, când narațiunile despre căsătoriile aranjate la romi elimină problema tranzacțiilor femeilor din familiile albe. Deşi căsătoria – se ştie – este direct legată de proprietate, ea este eliminată ca problemă odată ce devine o „aberație" specifică romilor.[1]

Ce linii de fugă avem la îndemână? Cum ne-am putea opune acestui antițigănism constitutiv în formarea relațiilor de putere din România? După cum am sugerat deja, plăcerea poate fi o tactică bună în eliminarea acestui model al românului alb. Plăcerea sexuală nu trebuie gândită doar literal, într-o relație genitală cu figura „muncitorului țigan", ci, mai degrabă, prin imaginarea unei posibile relații cu o figură „inferioară", în care plăcerea să fie parte a unui nou mod de trăi. Ca tactică politică, plăcerea poate fi produsă prin aducerea la lumină a unor anumite relații şi a unei anumite istorii localizate în centrul a ceea ce trebuie să cunoaştem.

Pentru a învăța cum să simțim plăcere, ne putem folosi de câteva exemple recente din Statele Unite, un spațiu-problemă marcat de violența rasială şi de clasă. Istoria

[1] Mai mult, sclavia şi exploatarea dispar din istorie odată ce tema cântecului va fi cea a alegerii din dragoste. Totodată, dragostea va fi cea care va face posibilă violența domestică exercitată de „țiganul" violent, în timp ce violența de clasă dispare, la fel cum dispar şi mecanismele istorice prin care boierii români albi au exercitat violența în relația lor cu „țiganii" cu şi fără proprietate. Piesa „Un țigan avea o casă", la fel ca piesa „Hai liberare", face vizibilă o istorie a sclaviei, care continuă şi în prezent, în forme schimbate.

imperialistă şi colonialistă nord-americană se bazează pe hegemonia bărbatului alb şi heterosexual. Există, însă, strategii culturale care vor să scape de dominația ideologiei albe. De pildă, seriale TV recente, ca *Luke Cage* (producător Cheo Coker, 2016) sau *Atlanta* (Danny Glover, 2016), contestă supremația albă fie prin poveşti focalizate pe lumea Harlemului (care are acum un indestructibil erou negru), fie prin critica ideologiei albe, filtrul alb principal de decodare a mesajelor în media americane. Ele produc o anumită relație cu figuri şi istorii considerate inferioare. În lumea în care Donald Trump este explicit în mesajele lui rasiste şi, în care, în oraşe ca Ferguson şi Baltimore, oamenii săraci ai cartierelor se revoltă împotriva poliției albe, un show ca *Luke Cage* spune povestea incredibilă a unui „negru" care nu poate fi omorât. O astfel de poveste poate fi imaginată şi în România, ca răspuns la acel naționalism care produce românitatea familiei şi care tolerează, de la distanță, persoanele gay. Un „țigan" imaginat ca erou indestructibil în lumea românească ar putea submina eroismul naționalist, care s-a distanțat de „țiganul" leneş, sărac şi certăreț.

Şi mai incisiv, *Atlanta* denaturalizează lumea mesajelor din media albă. Serialul lui Danny Glover se focalizează pe modul în care un rapper, Paper Boi, este înțeles, tradus şi produs, în funcție de anumite cadre de receptare ale afro-americanilor din Statele Unite. În al cincilea episod, intitulat „Nobody Beats the Biebs", o jurnalistă albă îl sfătuieşte pe Paper Boi să joace rolul care îi este oferit, adică de rapper violent care se bate cu poliția. Pentru a face bani, Paper Boi trebuie să joace rolul în care este distribuit de lumea albă a mediei americane. În critica lui

Glover, media sunt complet îndrăgostite de un Justin Bieber parodic, care le oferă un spectacol lipsit de critică socială. Bieber al lui Danny Glover poate să facă tot ce vrea, atât timp cât îşi declamă creştinismul şi îşi cere iertare pentru orice transgresiuni ar comite. Justin Bieber-ul lui Danny Glover poate să facă gesturi reprobabile, tocmai pentru că e alb şi credincios, în timp ce Paper Boi va fi condamnat de la început pentru transgresiunile lui muzicale. În alt episod, „B.A.N.", Paper Boi discută, într-un show tv, cu o activistă albă, probabil queer, care luptă pentru drepturile persoanele transgender. În faţa acuzaţiilor de transfobie, rapperul negru îi spune că nici el nu a fost considerat „om" mult timp şi că pretenţiile de autoritate ale jurnaliştilor şi profesorilor legate de experienţa lui sunt ridicole. *Atlanta* reuşeşte, astfel, să ne arate că există cadre de interpretare ale experienţelor afro-americane problematice nu doar pentru lumea rasistă a mediei albe conservatoare, dar şi pentru lumea (mai) progresistă a emisiunilor TV multiculturale. În show-ul progresist, însă, Paper Boi refuză rolul de transfob pe care i-l atribuie activista queer. El ne arată cum ne putem imagina o line de fugă, adică putem refuza acceptarea stigmatelor conferite de lumea albă şi de clasă mijlocie, care nu are legătură directă cu experienţa trăitului în cartiere sărace.

Dar pentru acele linii de fugă antiţigăneşti care să atingă publicul larg în România, e nevoie de mai mult, fiindcă românitatea albă este componenta de bază a rasismului social, care se acutizează în perioda recentă. Ca răspuns la localizarea corupţiei în elita politică, a apărut astăzi un curent politic care blamează populaţia roma pentru corupţie şi sărăcie. Proprietatea spaţiului alb – şi a

valorilor lui culturale – este astfel recreată ca ultimă linie de apărare în fața contestărilor ideologice a românității de clasă mijlocie. De aceea, este nevoie de expunerea istoriei românității albe, a relațiilor de putere și de proprietate, care au devenit un atribut al consensului național. Cercetările istoricilor și antropologilor implicați în astfel de proiecte contribuie în mod direct la imaginarea unor noi linii de critică și pot crea alianțe academice și politice care să abolească ideologia exproprierii și a violenței.[1]

În anii 1970, Stuart Hall observase deja că ideologia neoliberală și victoria lui Margaret Thatcher în Marea Britanie au fost posibile din cauza discursului despre furtul din cartiere.[2] Prin teama în legătură cu infractorii negri, poliția și statul britanic au disciplinat populația de culoare. De altfel, supremația albă este produsă continuu prin narațiuni care falsifică complet situația istorică de exploatare și produce resentimentul alb. Donald Trump și dorința lui de a construi un zid împotriva mexicanilor s-au născut ca răspuns la o percepție cultivată de media conservatare, și anume că mișcările politice de tip *Black Lives Matter* – cele care văd legătura directă dintre puterea din spațiul public și ideologia supremației albe – sunt extremiste. Trump a devenit o stea a Partidului Republican, după ce a reușit să devină un membru important *birthers*, acei politicieni care l-au acuzat pe Barack Obama că nu s-

[1] Vezi *Pata*, volum editat de Adrian Dohotaru, Hajnalka Harbuna, EnikőVincze, Cluj: Editura Fundației pentru Studii Europene, 2016. Vezi și nota 17, în legătură cu documentarul despre Pata Rât.

[2] Stuart Hall, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke & Brian Roberts, *Policing the Crisis: Mugging, The State and Law and Order*, London & Basingstoke, MacMillan Press LTD, pp. 3-29.

a născut în Statele Unite. Mexicanii, negrii, figurile sexuale şi de gen considerate anormale au fost infractorii inventați de ideologia supremației albe pentru a-şi consolida puterea în politica nord-americană.

La fel ca în Statele Unite, rasismul din România poate să conducă la apariția unei figuri ca Trump ori Thatcher, şi asta într-o regiune care îl are deja ca lider pe Victor Orban. Rasismul a început deja să se intensifice în urma cazurilor spectaculoase prezentate de mass-media, de tipul Berevoeşti, 2016. Preşedintele Iohannis, Patriarhia, Cristian Tudor Popescu şi alți comentatori publici şi-au declamat iritarea şi, de multe ori, termenii ca „sclavie" şi „exploatare" au fost folosiți pentru a învinovăți „clanurile criminale". Mulți dintre noi am înțeles că Berevoeşti a fost un eveniment care a făcut ca femei şi bărbați albi români să fie indignați că românii pot fi „sclavii" romilor.[1] Dar mai greu de perceput este că ideologia supremației albe româneşti este răspunsul față de cererile publice din ce în ce mai articulate de eliminare a antițigănismului. Muzeul Culturii Romilor, studiile plătite pentru studenții romi şi alte inițiative de a disloca românismul sunt considerate periculoase. De aceea, trebuie să ne aşteptăm la o reacție ideologică furibundă, în care românitatea albă şi proprietatea culturii înalte vor fi componentele de bază ale noului rasism.

[1] Fred Moten şi Stefano Harney discută despre faptul că naționalismul american a produs filme în care colonialiştii albi sunt înconjurați şi atacați de „băştinaşi". Istoria în care colonialismul puritanilor a fost cel care i-a ucis şi deposedat pe băştinaşi este ascunsă de povestea în care cei deposedați devin agresorii albilor. În *The Undercommons, Fugitive Planningand Black Study*, Brooklyn, New York, 2013, p. 19.

Istoria socială ca un cadru-visare. Împotriva „autenticității” eroului

În secțiunea a cincea, voi teoretiza istoria socială ca modalitate de a chestiona capitalismul din Noul Val Românesc în cinematografie. În Noul Val, „autenticitatea” personajului este modul prin care o nouă generație este învățată să se privească ca având o individualitate creativă şi privilegiată, într-un cadru neoliberal. Eroii autentici stau la baza unei noi politici a vieții (biopolitica cinematografică), prin care umanitatea este produsă ca fiind excepțională şi individualistă. Dar „umanitatea” noastră, produs al subiectivității noastre „unice”, este cea care stă la baza capitalului nou. Pentru a denaturaliza cadrul autenticității „umane”, avem nevoie de o istorie socială a corpurilor şi a obiectelor filmate.[1] Prin istorie socială înțeleg tactica de a arăta că ideile şi corpurile produse cinematografic au un aparat de producție, cu istoria şi materialitatea lui specifice. Istoria socială face vizibil aparatul de producție

[1] La fel ca istoria socială pe care o caut eu în cinematografie, teoria performativității a lui Karen Barad insistă că materia contează ca un „participant activ” în devenirea lumii. Vezi traducerea lui Daniel Clinci, Karen Barad, „Performativitatea postumană. Către o înțelegere a modului în care materia ajunge să conteze”, *Post(h)um. Jurnal de studii (post)umaniste*, vol. 1, la http://posthum.ro/karen-barad.

capitalist şi ne atrage atenţia asupra modului în care acesta este un instrument al dominaţiei sociale. Prin biopolitică înţeleg strategii de disciplină politică, prin care capitalismul este naturalizat şi exercitat.

Filmele lui Cristi Puiu, spre exemplu, sunt marcate de obsesia autenticităţii şi a individului rebel, a „intrusului". În acelaşi timp, însă, ele elimină înţelegerea efectelor materiale şi istorice ale capitalismului. Personajele filmelor lui îşi trăiesc sexualitatea pe un teren de luptă făcut pentru disciplinarea lor, dar faptul că terenul de luptă se modifică în permanenţă este invizibil în filmele lui. Capitalismul nu este etern şi e în permanentă schimbare. Fiindcă sexualitatea este un mod privilegiat de control, vreau să arăt că disciplinarea acesteia creează atât terenul, cât şi modalităţile prin care anticapitalismul este posibil. Câmpul ideologic şi sexual nu este atât de strâmt pe cât este descris de regizorii români şi intenţionez să îl lărgesc, pentru a identifica tactici de antidisciplinare. *Pe scurt, vreau să văd cum trebuie să nu devenim antieroii unui cinematograf care face trafic de autenticitate şi rebeliune.* Pentru asta, trebuie să privim nu doar spre personaje, ci şi spre relaţiile sociale care sunt materializate pe peliculă. O distribuţie diferită a privirii devine posibilă dacă ne uităm la retorica unui film şi ne focalizăm pe materialitatea obiectelor filmate. Pe lângă denaturalizarea autenticităţii eroului, vreau să reorientez „ceea ce se vede", pentru a indica posibilitatea unui cinema viitor.[1]

[1] Nu sunt singurul care vrea o nouă orientare în cinema. Cristi Puiu a fost criticat pentru normalizarea unor relaţii de putere sub masca realismului descriptiv. Vezi Laura Sandu, „Subiectivitate şi obiectificare în *Sieranevada*", *Gazeta de Arta Politică*, 2 noiembrie 2016, http://arta-

Putem să imaginăm o alternativă care refuză atât autenticul uman din tehnica noului cinema, cât şi idealul înalt al corectitudinii eroului din socialism. Voi descrie mai întâi dorința lui Puiu de a surprinde „autenticitatea umană" în *Marfa şi banii* (Cristi Puiu, 2001). Ea este legată de estetica filmelor independente nord-americane şi de regizorii care l-au influențat pe Cristi Puiu, cum sunt John Cassavetes şi Jim Jarmusch.[1] Intenția de a identifica un erou autentic, fie el şi antierou, este o linie roşie a peliculei contemporane şi o putem găsi şi în trecutul cinematografului românesc. În al doilea rând, voi compara aici filme ca *A Woman under the Influence* (John Cassavetes, 1974), *Stranger Than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984) şi o producție obscură din socialismul târziu românesc, *Imposibila iubire* (Constantin Vaeni, 1984).[2] Cinematograful socialist târziu, la fel ca cinematograful independent

politica.ro/2016/11/02/subiectivitate-si-obiectificare-in-sieranevada, şi Elena I., „Ierarhie şi reprezentarea adulterului în *Sierranevada*", 13 noiembrie, 2016, http://artapolitica.ro/2016/11/13/ ierarhie-si-reprezentarea-adulterului-in-sieranevada.

[1] Pentru Cristi Puiu, odată ce ne apropiem mai mult de real, autenticul se va dezvălui şi, odată cu el, umanitatea stranie a existenței noastre. Vezi cronica lui Andrei Gorzo la *Sierranevada*, „O moarte în familie: *Sieranevada* a lui Cristi Puiu", 27 august 2016, http://agenda.liternet.ro/articol/21318/Andrei-Gorzo/O-moarte-in-familie-Sieranevada-al-lui-Cristi-Puiu.html.

[2] Intruşii sunt fie figurile corecte, comuniste şi generoase din socialismul târziu (după cum vom vedea în *Imposibila iubire*), fie cele anticomuniste şi rebele, în perioada de după 1989 (anticomunismul după 1989 este, ca socialismul anterior, o dovadă de caracter în *Cel mai iubit dintre pâmânteni*), fie autentice şi reale, în noul cinema românesc (vezi, de pildă, *Marfa şi banii* sau *Aurora* lui Cristi Puiu).

american, au de multe ori în centrul poveştii un personaj care refuză normele sociale dominante.

Marfa şi banii şi cinematograful independent american

> Am ajuns să îmi doresc să fac filme doar după ce am văzut *Stranger Than Paradise* al lui Jarmusch. Asta şi pentru faptul că filmul era foarte apropiat de ceea ce mă interesa pe mine la ora aia, în termeni de pictură. Pentru că nu mi s-a părut că ăia joacă mare brânză acolo. Erau nişte personaje secundare inserate în ficţiune şi erau cam de porc. Aşa mi se părea atunci. Abia mai târziu, după ce l-am descoperit pe Cassavetes, am ajuns să reintegrez propunerea lui Jarmusch privind jocul actorului. Acum mă uit la filmele alea… altfel. E viaţa mea, tinereţea mea. De asta au ajuns să îmi placă toate filmele româneşti, oricât de cretine ar fi. Eu cred că a ţinut de alb-negru. Alb-negrul ăla te ajută la o secvenţă ca „Mergem la Cleveland, în Ohio. *There's a big, beautiful lake*".[1]

John Cassavetes şi Jim Jarmusch l-au marcat puternic pe Cristi Puiu – iar filmele lui Puiu au contribuit la estetica noului val –, iar ce mă interesează în secţiunea de faţă este să observ acele aspecte pierdute de filmul nou românesc în relaţia lui cu cinematograful independent american.[2] Noul Val a preluat un *stil* de a filma, fără a sesiza că estetica şi intenţiile de conţinut ale poveştii sunt direct legate. Filme independente cum sunt *Stranger Than Paradise* (Jarmusch,

[1] Cristi Puiu, „Sunt din ce în ce mai mult avocatul happy-end-ului", *The Chronicle*, 30 august 2016, http://www.thechronicle.ro/opinion/cristi-puiu-sunt-din-ce-in-ce-mai-mult-avocatul-happy-endului.

[2] Vezi Costi Rogozanu, „Cine-i Larry", 3 octombrie 2016, *CriticAtac*, http://www.criticatac.ro/29176/cine-i-lary.

1984) ori *Shadows* (Cassavetes, 1959), ambele cu succes la Cannes, nu sunt doar exerciții formale de reprezentare, ci și aparate folosite pentru a critica o anumită politică a „realității". Ele au făcut vizibilă o istorie socială care fusese eliminată în versiunile mainstream ale reprezentărilor sociale nord-americane. De pildă, când Puiu ne vorbește despre *Stranger Than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984) ca motivându-l să facă filme, el ne spune că *estetica* filmului l-a marcat profund. Filmarea în alb-negru face tolerabilă o replică, care lui i se pare tâmpită, cum e „Mergem la Cleveland, în Ohio. *There's a big, beautiful lake*". Înțelegem din comentariul lui, că Jarmusch, Cassavetes și independenții i-au oferit un mod de a-și tolera disperarea în fața unei lumi, cum e cea românească, în care filmele sunt „cretine". A picta, a filma devin aici pentru regizorul român moduri de a transforma o realitate locală insuportabilă. Însă, independenții americani, prin contrast, au produs o istorie socială care discută problemele asimilării ideologiei albe americane, ale rasismului din relațiile sociale ori ale transformării femeilor în casnice din suburbiile Statelor Unite. Ei au produs o estetică care a fost și un mod de a critica dominația filmului apolitic și conservator.

Istoria socială este, pentru regizorii independenți, o modalitate de a critica capitalismul nord-american. Prima temă importantă a lui Jim Jarmusch este uitarea istoriei imigrației și a sărăciei din Statele Unite. În aparență, în *Stranger Than Paradise*, avem povestea a trei hipsteri care se plictisesc și nu prea știu ce să facă. Se urmărește evoluția unor evenimente accidentale: o verișoară din Budapesta (Eva, Eszter Balint) aterizează în apartamentul unui băiat în LowerEast Side în New York (Willie, John

Lurie). Willie e forțat să o primească pe rudă pentru câteva zile. Eva se hotărăşte să plece spre Cleveland şi să stea la o mătuşă. Willie şi prietenul său Eddie (Richard Edson) se hotărăsc să o vadă pe Eva în Cleveland, dar se plictisesc în oraşul de pe marginea lacului Erie şi pleacă împreună spre Florida. Acolo, Willie va lua un avion spre Budapesta, din încercarea de a o salva pe Eva, iar Eva va rămâne în Statele Unite, după ce îi este oferită o mică avere. Coincidențele şi schimbările neaşteptate fac ca povestea să pară absurdă, fără un fir narativ tradițional.

Accidentele temporale şi narative sunt, însă, un pretext pentru Jarmusch de a discuta teme sociale, ca imigrația, istoria asimilării identității americane şi materialitatea posturbană a capitalismului. De pildă, Willie, ca imigrant de generația a doua, vrea să nu mai aibă nicio legătură cu familia lui maghiară, să-şi piardă statutul social de imigrant şi să se asimileze. Locuieşte în New York, nu vrea să vorbească maghiara şi o familiarizează pe Eva, verişoara din Budapesta, cu bucătăria fast-food şi cu fotbalul american. Deşi este un *hipster* care vrea să se rupă de familie, trecutul continuă să îl bântuie. În drumul către Cleveland, pe care îl parcurge alături de Eddie, nu este vorba doar despre „un oraş cu un lac mare şi frumos", cum ne spune Puiu. Cleveland a fost o destinație favorită pentru emigranții maghiari care au venit în Statele Unite între 1890 şi 1930. Ca multe alte oraşe de vest mijlociu care s-au transformat ulterior în zona industrială a Americii, Cleveland a reprezentat o anumită utopie capitalistă a prosperității. În anii 1970-1980, însă, industrializarea fordistă a devenit, din prosperitatea visată a colonialismului capitalist, un coşmar. Zona urbană industrială,

care fusese locuită de imigranți est-europeni, irlandezi şi germani, a devenit, în mare parte, un ghetou plin de afro-americani şi refugiați săraci. În opoziție cu ceea ce a fost numit *inner city* de către albi, zonele suburbane au devenit aşa-zisele oraşe securizate. Ele sunt pline de foştii imigranți europeni care acum s-au transformat în noii albi ai cartierelor de suburbie.

Stranger Than Paradise este un *road movie* care îşi pune personajele într-o relație critică directă cu reprezentarea capitalistă a uitării trecutului şi a asimilării unei „americanități" fanteziste. Jarmusch vrea să facă vizibilă istoria transformării esticilor imigranți în noii americani albi. Transformarea lui Willie s-a produs odată ce Eva, ruda din Budapesta, aterizează în viața lui. El se reîntoarce în Cleveland. Când porneşte pe drumul spre oraşul emigrației familiei, Willie se prezintă mătuşii ca Bela Molnar, un nume pe care nu îşi mai dorise să îl folosească până atunci. Drumul spre Cleveland, asemănător relației pe care nu a vrut să o aibă cu verişoara din Budapesta, este modul lui de a refuza istoria progresului american. Jarmusch nu este interesat de istorie doar ca reprezentare socială a imigrației. Regizorul se joacă aici cu un multiculturalism al hibridității specific anilor 1980, în care esticii săraci vor să devină americani, iar imigranții de a doua generație vor să se întoarcă la cultura lor.[1] Finalul realizează o transformare a identităților etnice, care fac un schimb de cultură, şi este un mod parodic de a descrie hibrizii noului capitalism nord-american.

[1] Ironia filmului este că Willie, cel care îşi refuză trecutul, ajunge într-un avion care îl duce la Budapesta, oraşul de unde a plecat imigranta Eva, care, în schimb, găseşte o comoară şi vrea să devină cetățean american.

A doua temă importantă din *Stranger Than Paradise* este cea a obiectelor care ne îndreaptă atenţia de la naraţiune la materialitatea istoriei. În timp ce naraţiunea visului american vorbeşte despre progres şi lumină, filmul ne arată o lume care nu este plasată pe harta istoriei americane. În filmul lui Jarmusch, sărăcia şi dezolarea urbană sunt puse în prim plan, Cleveland este descris ca o aglomerare de fabrici abandonate, care ne arată lumea pierdută a prosperităţii. Zăpada de pe autostradă şi tăcerea personajului în legătură cu familia lui contribuie la senzaţia de capăt de lume şi sărăcie.[1] Personajele lui Jarmusch trăiesc la marginea existenţei clasei de mijloc. Eva fură câteva mărfuri din magazin, iar băieţii îşi permit călătoria spre Vestul Mijlociu, pentru că i-au înşelat pe unii la poker. Eddie e cel care aduce la lumină relaţia dintre sărăcia şi dezolarea urbană de pe Coasta de Est şi cea din Vestul Mijlociu, spunând că a crezut că Cleveland este altceva, dar totul pare să fie la fel ca în New York. Eddie verbalizează relaţia personajelor cu realitatea, realismul devenind mod de a filma capitalismul *derelict*. Împotriva cinematografului de tip Hollywood, Jarmusch ne arată materialitatea istoriei sociale.

Dar noi ştim că există o istorie care dispare din faţa ochilor şi pe care nici măcar filmul nu o poate opri. Atenţia faţă de obiectele care dispar datorită mişcării capitalului este parte din ceea ce Cristi Puiu numeşte „secvenţele decupate din istoria lumii”[2]. Dar, spre deosebire de

[1] Peisajul urban din Lower East Side, New York City, unde locuieşte Willie, nu este atât de diferit de cel din Cleveland.

[2] Vezi Puiu, în interviul din *The Chronicle*: „În *Marfa şi banii*, oraşul nu a fost doar o ramă. Băi, nene, ăia se duc pe drumul ăla vechi, nu era

Puiu, în filmul lui Jarmusch există o reflecție consistentă asupra efectelor materiale ale transformărilor urbane. *Stranger Than Paradise* are o materialitate vizibilă, care ne arată ce anume este eliminat de evoluția capitalismului. Ea se păstrează în reprezentarea unor locuri care dispar, așa cum sunt autostrăzile vechi pe care sunt filmate personajele. Maghiara mătușii nu are traducere și, la fel ca fabricile dezolante din fundal, ea este o relicvă a lumii dispărute. Trecutul mai apare din când în când, articulat în conflictele generaționale. Când Eva păşeşte pe traseul imigrației mătușii lui Willie, trecutul schimbării culturale și lingvistice apare în prim plan. Noua imigrantă lucrează la un fast-food și îi răspunde în engleză mătușii, care îi vorbește în maghiară. Pe final, Eva devine ea însăși o poveste americană și se decide să rămână în Statele Unite după ce i se înmânează, din greșeală, o sumă de bani provenită din droguri. Traseele lui Willie și al Evei ne sugerează istoria pe care nu o putem observa, în mod obișnuit, în viața socială a nord-americanilor.

Alături de *Stranger Than Paradise*, și primul film a lui John Cassavetes, *Shadows*, este un punct de pornire pentru observarea istoriei sociale. Aici, povestea celor trei personaje *hip* din New York City nu este doar un bun prilej pentru a descrie criza din relația dintre personaje, ci și un mod a înțelege legătura dintre exploatare, rasismul

---

autostradă. Sau puținul ăla de autostradă, cum era la Feteşti. Mă emoționează foarte tare. Foarte tare. Apoi se vede ceva din Bucureşti, când intră pe Agricultorilor… Ştii, ca la Blaga, «Lângă Sibiu, lângă Sibiu, prin lunci / numai stejarii vor mai fi şi-atunci. / Mai aminti-mă-va un trecător / vreunui străin, sub ceasul lor?» Blocurile alea n-o să mai fie. Au termen de garanție. O să se surpe, o să se dărâme, o să ridice altceva acolo."

antinegru şi condiţiile de muncă din 1958. În film, Lelia (Lelia Goldoni), Hugh (Hugh Hurd) şi Ben (Ben Carruthers) sunt trei fraţi de culoare, artişti, care locuiesc împreună şi încearcă să supravieţuiască, prin diferite metode, în lumea brutală a oraşului. Hugh ajunge *showman* la un bar de care îi este ruşine. Ben cântă la trompetă şi trăieşte permanent pe datorie.[1] Lelia îşi testează puterea de seducţie cu diferiţi bărbaţi.[2] Prima parte a filmului ne arată că Hugh trebuie să treacă de la poziţia de artist, creator, la cea de prezentator de show şi trebuie să găsească o nouă modalitate de a-şi performa „negritudinea", în alte condiţii de muncă.[3]

---

[1] Spre deosebire de fratele mai mare, mai închis la culoare, Ben este mulatru. Culoarea pielii şi statutul de frate mai mic îi oferă o altă perspectivă asupra economiei-marfă. Ca artist, el vrea să se menţină separat de piaţa de muncă. Pentru Ben, vânătoarea sexuală este un mod de a sta nu numai în afara circuitului de muncă, dar şi în afara istoriei sociale care îl face posibil. A vâna şi a cuceri îl fac pe Ben să se simtă în viaţă. Hugh e supărat pe fratele mai mic tocmai din aceste motive: că vrea să se menţină în afara unor relaţii directe cu piaţa şi cu lumea afro-americană. Şi, mai ales, se supără pe el pentru că le refuză pe fetele negre care îl doresc. Îl tachinează pentru că nu vrea să aibă o muncă stabilă şi pentru că nu înţelege problemele rasiale.

[2] Asemenea lui Ben, Leila e interesată de jocuri erotice, dar, la fel ca Hugh, ea începe să înţeleagă că există o legătură directă între atracţia sexuală şi culoarea pielii. Leila pare prinsă între două lumi. Ea nu se simte atrasă nici de lumea prietenilor fraţilor ei, care o stânjeneşte, şi nici de romancierul alb, David, care are succes, dar care este incapabil să o seducă. Tony, bărbatul italian care o cucereşte, se simte stânjenit de familia ei neagră. Leila se răzbună pe un pretendent negru după ce e umilită de Tony, dar în final cedează dorinţei acestuia de avea o relaţie erotică.

[3] Pentru literatura legată de negritudine şi colonialism, vezi Aime Cesaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955 şi Franz Fanon, *Black Skin, White Masks*, New York, Grive Press, 1967.

Stranger Than Paradise şi *Shadows* ne prezintă amândouă lumea unor tineri care nu sunt integraţi în circuitul de producţie. Ceea ce produc ei – seducţie, sex, timp pierdut – sunt modalităţi de viaţă care par opuse circulaţiei valorilor şi mărfurilor tradiţionale. Producţia de timp non-marfă este diferită şi ea **în funcţiile mediile alb sau negru.** Lumea artiştilor negri are o poziţie subordonată în relaţie cu lumea albă a neproductivităţii. Hugh trebuie să devină *showman*, în timp ce mulatrul Ben se poate menţine în interval, între cele două lumi, albă şi neagră. Dar ştim că cei trei fraţi nu au privilegiul seratelor literare albe, unde circulaţia timpului neproductiv este de la sine înţeleasă. Diferenţa este că artiştii negri din filmul lui Cassavetes sunt constrânşi la un circuit al valorii unde lipsa de bani şi statul non-alb le afectează viaţa într-un mod profund. Scriitorii albi par că vorbesc fără rost şi îşi pierd timpul. În contrast, cei trei artişti negri sunt obligaţi să se lovească de bariere sociale care le limitează posibilităţile creative.

Astfel, cinematograful independent nord-american ne arată că există diferite moduri posibile de a exista în afara timpului-marfă al capitalismului, care ne orientează către o istorie socială eliminată din poveştile tradiţionale americane. În istoria independenţilor, există rasism, intoleranţă albă şi un proces de asimilare a valorilor de clasă mijlocie. Reacţia lui Tony, bărbatul italian, când află că Leila e de culoare, este provocatoare pentru audienţă pentru că îi lipseşte explicaţia. Tony se blochează când vrea să îi spună Leilei ce simte. Rasismul nu este, astfel, circumscris unei explicaţii-cadru. La fel ca eforturile lui Hugh de a supravieţui pe piaţa muncii, atitudinea lui Tony este direct

legată de acea piață în care italienii au devenit albi şi, ca atare, trebuie să se uite la negritudine cu condescendență. Dar nu numai italienii vor să se despartă de negritudine, ci şi Ben şi Leila, cei care, ca mulatri, vor să părăsească o lume pe care cumva o disprețuiesc. La fel ca Willie din *Stranger Than Paradise*, care locuieşte într-un interval al unei boeme care vrea să uite istoria emigrației, boemii lui Cassavetes vor să existe în afara unei istorii sociale care le constrânge posibilitățile în viață.

Film considerat decisiv pentru noul cinema românesc, *Marfa şi banii* împrumută estetica lui Cassavetes, orientată către autenticitate şi real. Pe de altă parte, personajele lui Puiu trăiesc în ritmul dorinței de a produce marfă şi bani cât mai rapid. Ovidiu, Vali şi Betti, personaje aflate în afara circuitului oficial de producție, vor să devină legali prin acumularea de capital. Lumea boemilor din Jarmusch şi Cassavetes este acum lumea unor tineri care vor să devină capitalişti, cumva similar modului în care Willie şi Eddie vor să facă bani rapid prin jocuri de noroc. Deşi Puiu continuă povestea lui Willie, Eddie şi Eva, povestea se transformă, în contextul postsocialist, într-o confruntare între un intrus în lumea capitalului (Ovidiu, Alexandru Papadopol) şi un veteran narco-capitalist, Ivanov (Răzvan Vasilescu). Drumul recuperării istoriei imigranților, de la New York City la Cleveland, este acum drumul pentru „a face bani" din transportul de droguri dintre Constanța şi București.

Meditația asupra trecutului ascuns de capitalism şi a lumii neproductive a pierderii de timp din filmele nord-americane independente dispar, în mare parte, din *Marfa şi banii*. Istoria rasismului din *Shadows* sau asimilarea prin

uitarea trecutului din *Stranger Than Paradise* nu mai sunt actualizate în lumea postsocialistă. Spre deosebire de cinematograful independent, Puiu este interesat de melodrama autenticității umane. Aici, intrusul Ovidiu se luptă cu antieroul Ivanov. Momentele de autenticitate umane, ca revelația din final a lui Ovidiu, sunt un mod de a identifica pericolul capitalismului rău. În loc să fie o istorie a corpurilor sociale şi a valorii muncii, capitalismul este plasat acum într-un personaj-cheie, Ivanov, un capitalist rău pe care îl putem distruge atunci când îi refuzăm umanitatea, adevărata trăsătură a personajelor autentice.

Asemenea independenților nord-americani, Puiu ne arată o lume care va dispărea treptat. Petre Geambaşu, Daciile vechi filmate pe drumul dintre Bucureşti şi Constanța, peisajul postindustrial de pe drum, camioanele care transportă marfă, lumea benzinăriilor din 1998 sunt repere materiale care surprind o lume emergentă şi, în acelaşi timp, pe cale de dispariție. Interesul regizorului, însă, pare plasat în altă parte. Sfârşitul filmului reprezintă un moment al iluminării, în care Ovidiu realizează că ar fi putut muri în ziua transportului. Puiu vrea să surprindă, astfel, o umanitate care cu greu poate fi capturată de aparatul de filmat. Autenticitatea sau descoperirea unei anumite interiorități ascunse de formele tradiționale de filmat este momentul culminant al firului narativ.[1] La fel ca John Cassavetes în *Shadows*, Puiu nu explică şi nu oferă o interpretare-cadru pentru scena-cheie a descoperirii

[1] Cristi Puiu are în comun cu regizorul polonez Krzysztof Kieślowski, considerat un clasic al filmului de autor estic, dorința, dar şi incapacitatea de a reda „realul" emoțiilor umane pe peliculă. Pentru o discuție mai amplă despre Kieślowski, vezi capitolul următor.

morților de pe autostradă. Ca Jarmusch în *Stranger Than Paradise*, Puiu vrea să ne atragă atenția asupra unei istorii accidentale, a unor evenimente care se nasc din ceea ce este surprinzător în viața noastră. Dar, spre deosebire de cei doi, Puiu nu vrea să discute nici despre rasism, nici despre istoria asimilării visului capitalist, ci despre mecanismul prin care lumea puterii, a capitalului, este produsă în economia subterană şi îi atrage pe cei care flirtează cu ea. Dacă independenții se încadrează în tradiția progresismului, a explorării temelor legate de muncă, emigrație şi ierarhie rasială, Puiu pare că ne arată mai degrabă că tinerii cu aspirațiile capitalistului integru pot cădea în mrejele unui capitalism ilegal.[1]

Marfa şi banii repudiază rasismul şi sexismul structurale, dar o face indirect, prin asemănările pe care le semnalează atunci când tinerii îl imită pe patronul rău. Ovidiu şi Vali fac lucruri reprobabile când reproduc comportamentul lui Ivanov: se răzbună pe cei inferiori social, mai ales în secvențele în care tensiunea se acutizează. Ovidiu şi Vali sunt pe punctul de a fi opriți de poliție în timp ce transportă droguri în Bucureşti, moment în care Ovidiu îi va spune lui Vali: „Lasă-mă pe mine să vorbesc, nu vreau să mă țigănesc cu ei". „A te țigăni" este un cuvânt cu o istorie de lungă durată. După cum am arătat deja, încă din secolul al XIX-lea, poliția este un instrument de producere a antițigănismului. În *Marfa şi banii*, frica de coerciția represiunii statului se exprimă prin repudierea unui statut, acela de „țigan", care te condamnă la încarcerare. A *nu* te

[1] Filmul consolidează retorica capitalismului bun, a aspirațiilor normale la legalitate şi succes economic. În acest context, piața neagră şi vânzătorii de droguri sunt o parte integrantă din noul capitalism, dar produc şi anumite relații sociale care ar trebui să ne înspăimânte.

„țigăni”, pentru Ovidiu, este un mod de a scăpa de poliție. Frica de „țigani”, „aurolaci”, de femeile -„vită” se manifestă fie în momentele de contact cu poliția, fie când cei doi simt că agresorii s-ar putea întoarce. Vali vrea să îl bată pe copilul care îi spală parbrizul, înjură şi sare la bătaie în benzinării. Ovidiu devine agresiv şi violent când o numeşte „vită” pe Beti pentru că a părăsit maşina. Frica de violență acutizează violența, ne arată *Marfa şi banii*, şi ea se întoarce împotriva celor considerați fără putere: „țiganii”, „aurolacii”, femeile. Îndată ce violența este iminentă, Vali şi Ovidiu se transformă în Ivanov, patronul de succes care impune disciplina capitalului în lumea postsocialistă. Din păcate, filmul ne lasă doar cu observarea rasismului, fără a-l penaliza sau a-l discuta ca problematic, aşa cum face Cassavetes. Dar meritul lui Puiu este că îl pune, totuşi, în discuție şi îl expune pentru a-l face vizibil.

Ceea ce nu face, însă, Puiu este să discute despre istoria socială care produce şi reproduce problemele pe care tot el le expune în *Marfa şi banii.* Dacă figura lui Ivanov bântuie filmul ca un catalizator de rău social, prin focalizarea pe un singur individ, Puiu rămâne captiv în individualismul ideologic al timpului său. Socialismul dispare ca epocă şi, odată cu el, un mod de a gândi materialitatea istoriei

Istoria socială: un cadru care ne face să înțelegem relația dintre suburbia albă şi autenticitate

În secțiunea de față, voi discuta relația dintre „autenticitatea umană” şi istoria socială profundă. Spre deosebire

de Puiu, John Cassavetes vrea să surprindă atât autenticitatea unor personaje, *cât şi* ceea ce o face posibilă social. De pildă, *A Woman Under the Influence* (1974) surprinde declanşarea unor episoade de „nebunie" ale unei femei şi modul în care acestea sunt produse de capitalism, familie şi codurile sociale ale „normalității".

Cum arată autenticitatea în filmul lui Cassavetes? Plasat într-o suburbie a Los Angeles-ului, *A Woman Under the Influence* a fost produs în condiții de austeritate financiară. Narațiunea lui Cassavetes se referă la disperarea muncitorilor şi a casnicelor cu privire la constrângerile legate de muncă şi exploatare. Mai întâi, vedem că un muncitor din construcții, Nick (Peter Falk) se zbate să fie un bun soț, dar nu poate să fie mereu prezent, pentru că trebuie să fie la muncă. În scena care deschide filmul, Nick spune *nu* companiei care îşi doreşte ca muncitorii să lucreze peste program. Aceştia îl aplaudă pe bărbatul care îi îndeamnă la rezistență, dar, mai târziu, ei cedează şi muncesc cum doreşte compania. Nick o sună pe Mabel, soția sa, să îi spună că nu vine acasă. Ea e deja tristă, se simte singură şi ajunge într-un bar unde un bărbat o conduce acasă pentru a se culca cu ea. Ea se trezeşte de dimineață cu acest străin în casă, fără să îşi aducă aminte detaliile zilei anterioare. Nick se întoarce acasă cu colegii de muncă pentru a sărbători reîntoarcerea lui Mabel. Din film, înțelegem că Mabel interacționează cu bărbații într-un mod cel puțin straniu. Ea va deveni pretextul lui Cassavetes pentru a discuta despre alienarea şi nebunia casnicelor din suburbia albă nord-americană.

Cassavetes nu ne explică direct relația între autenticitate şi alienare, dar Mabel este o femeie specială, cu o

memorie uşor disfuncțională. Cassavetes nu ne explică nici dacă Mabel este ciudată sau doar nebună, în schimb, interacțiunile ei cu ceilalți sunt evident stranii. În schimb, pentru Cassavetes, alienarea este un produs al misticii feminine, cea care îți spune că trebuie să stai acasă, să îți aştepți soțul cu masa pusă şi să fii seducătoare. Doar astfel te comporți ca o „femeie", şi doar atât cât trebuie, pentru că, altfel, rişti să pari nebună.

La un moment dat se produce un declic în Mabel, dar filmul nu ne spune ce se întâmplă sau de ce. În timp ce Mabel vrea să fie dorită şi să se simtă liberă, munca îl ține pe Nick departe, iar copiii o fac să se simtă vinovată tot timpul. Aşa că ea începe să facă lucruri considerate anormale de ceilalți: e prea deschisă, flirtează prea mult, nu are granițe. Ea tulbură o lume a suburbiei care se menține pe baza distincțiilor clare între ce trebuie să spui şi cum să spui. Ea are nevoie de un corp lângă ea, iar dacă Nick nu vine acasă la timp, va găsi un altfel de corp cald lângă care să se aşeze. Cu alte cuvinte, îi sare o doagă, dar *țăcăneala* ei nu este o alterare decisivă în creier, iar nebunia ei nu înseamnă o modificare chimică a corpului. Mabel este un extraterestru, poate un „monstru" postuman. De altfel, ea începe să fie considerată „diferită" nu neapărat pentru că încalcă reguli, ci pentru că nu îşi dă seama exact ce reguli încalcă. În lumea celor care se mişcă pe alte coordonate, harta lumii pare să nu mai existe.

Fascinant în descrierea alienării a lui Cassavetes este că nebunia va fi localizată în teroarea suburbiei, a locului în care, ca femeie, trebuie să ai grijă de copii. Alienarea se naşte din normele feminității albe, ale cochetăriei, ale granițelor precise ale feminității. Ce face Mabel este să nu

se mai cenzureze în comportament: îşi dezbracă copiii de haine şi aceştia vor alerga goi prin casă, alături de copiii vecinilor. Îi va spune unei prietene că are fundul prea mare şi vrea să angreneze un tată plictisitor în lumea jucăuşă a copiilor. Mabel este schizoidul lui Deleuze şi Guattari, care nu mai vede normele de sănătate prescrise social. Ea plăteşte, însă, pentru noua postumanitate obţinută. Nick o trimite la o clinică de recuperare, unde i se administrează şocuri electrice. La final, Mabel nu se schimbă, Nick nu se schimbă, dar îşi doresc, amândoi, să supravieţuiască întâmplărilor.

O precizare, înainte de a interpreta criza din familia Longhetti. De ce am folosit termenul „ţăcăneală”? Nebunia are anumite forme de exprimare greu de capturat într-un anumit cuvânt, iar ţăcăneala mi se pare un termen confuz şi atractiv, care sugerează cât de greu şi dificil este să o înregimentezi. De aceea folosesc cuvântul „ţăcăneală”, care poate să sugereze o linie de fugă din disciplina ideologică, spre deosebire de alţi termeni „ştiinţifici”, ca „bipolar” sau „psihotic”. Când eram puşti, nu cred că am auzit de bipolar, de psihotic, de atac de panică, de anxios şi de alte categorii care, între timp, s-au instalat în limbajul nostru. Asta nu înseamnă că anumite comportamente nu erau pedepsite prin alte cuvinte: nebun, ţăcănit, sau schizo. Îmi aduc aminte că pe scara blocului locuia un om pe care lumea îl descria ca schizo. Era slab, înalt şi fuma mult. Astăzi am spune că avea ceva ciudat în el şi l-am sancţiona cu alte vorbe. Dar încă îmi place cuvântul ţăcănit, şi are ceva special în el, ceva care încă mă seduce. De aceea îl folosesc. Ţăcăneala e un cuvânt special. Spre deosebire de bipolar, care este deja medicamentat, ţăcănit nu e introdus într-o categorie

medicală şi nici nu este comodificat de industria farmaceutică. Îmi imaginez că bipolarul se duce în sus şi jos, rapid, fără pauză. Bipolarul este un ac al unui busole dezorientate. Îmi imaginez că cititorul ar vrea să recunoască grăbit simptome în vecini şi în sine. „Bipolarul" este un cuvânt cu o materialitate ce are o corespondență reală cu un conținut. E un fapt. Dar faptele sunt entități înşelătoare pe care le proiectăm ca reale, cu o dorință care mă sperie şi căreia vreau să îi rezist. Vreau cuvinte care descriu emergențe, procese, contingențe, nu fapte care se înşiruie statistic pe un băț. Poate din cauză că „țăcănit" are farmecul unui timp în care țăcăneala nu era considerată un lucru care trebuie vindecat imediat? Poate pentru că în acest cuvânt nu simt impulsul de a moraliza, de a certa, de a cere ajutorul? Sau, mai bine spus, pentru că impulsul e acolo, dar e cumva timid şi reținut? Poate pentru că văd şi altceva în țăcănit, o anumită admirație, o dorință de a scăpa de norme care par nişte chingi care sufocă? „Țăcănit" capturează o anumită energie antisocială, care poate să fie nu numai energia rezistenței la norme chinuitoare, dar şi o energie a acțiunii, a comportamentului aberant şi productiv al unei lumi noi, care nu va veni, dar care este intens dorită.

Întorcându-ne la Cassavetes, filmul lui prezintă o feminitate considerată nebună pentru că nu respectă normele de comportament ale suburbiei. Aici se află, cred, potențialul halucinant, cu adevărat tulburător a lui *A Woman Under the Influence*. Nebunia este emergentă în condițiile sociale specifice familiei albe din cartier şi este dependentă de condițiile ei de producere. Nici măcar sentimentul apartenenței la clasă sau la familie nu te poate salva de a fi acuzat de „țăcăneală". Nick se sperie de acțiunile lui

Mabel şi aduce un doctor pentru a o interna. Ce anume e „nebunie" în ceea ce face Mabel? Ea vrea să-i facă pe bărbați să se simtă confortabil, îi dezbracă pe copii, e onestă în ceea ce spune. Recunoaşte că are probleme legate de anxietate, dar comportamentul ei este pedepsit pentru că violează anumite moduri de a acționa normal. Mai târziu, observăm că şi Nick pare să acționeze ca un țăcănit, atunci când trebuie să îşi crească copiii. El este aproape incapabil să interacționeze cu prietenii, odată ce trebuie să facă munca domestică şi devine isteric când trebuie să aibă grijă de fiii săi. Femeile din comunitatea italiană a familiei Longhetti nu se comportă diferit de Mabel, din moment ce îşi sărută prietenii bărbați pe gură. De altfel, comportamentul lui Mabel Longhetti nu este diferit de cel al femeilor din jur, dar devine ciudat în condiții de tensiune şi conflict. Isteria masculină, țipetele bărbaților sunt înregistrate ca forme normale de exprimare a anxietății, în timp ce onestitatea replicilor lui Mabel e pusă în registrul anormalului. Putem spune că „nebunia" este produsă aici de normele sexiste care se dezvoltă în mediul protector al comunității.

A Woman Under the Influence ne arată că a te țăcăni nu este o situație uşor localizabilă în capitalism, în exploatare sau în alte concepte dematerializante. Nebunia este produsă chiar de condițiile care par să o țină departe – soț, soacră, colegii de serviciu ai soțului. Anxietatea lui Mabel este produsă de modul în care soțul, familia şi vecinii îi judecă comportamentul ca deviant.

Pentru Cassavetes, am văzut, nebunia se formează în relație cu familia, soțul şi rudele. El ne transmite că intimitatea familiei este prelucrată, conținută şi trăită ca

nebunie. Dar autenticitatea şi nebunia produse de suburbia albă sunt o temă importantă şi pentru regizorii cinematografului queer. În *Safe* (1995), filmul lui Todd Haynes despre alienarea casnicelor din Los Angelesul anului 1987, Carol White (Julianne Moore) dezvoltă simptome ale ţăcănelii, dar, de această dată, corporale.[1] Haynes este un critic al ideii nord-americane că te poţi salva prin individualism şi „spaţii sigure" (*safe spaces*), care să te protejeze de toate relele societăţii. În acelaşi timp, el e şi empatic cu personajele lui, nu le judecă, ci vrea să arate că oamenii se folosesc de resursele pe care le au la îndemână, pentru a trăi mai bine. Când se mută în comunitatea New Age din Wrenwood, Carol White ia măsuri pentru a putea înţelege ce se întâmplă cu corpul şi mintea ei. Pe final, observăm că prin repetarea mantrei dragostei de sine şi

[1] Haynes e interesat, ca Michael Haneke în ***Caché*** (2005), să deconstruiască modelul de *whodunit*, de autor al bolii, al crimei, al unui eveniment social. Dar la el s-a pierdut deja – lucru important pentru un regizor care a devenit canonic pentru cinematograful independent interesat de sexualităţi „anormale" – ideea că nebunia este rezultatul alienării în suburbie. În schimb, Haynes, în manieră foucaultiană, arată că boala este produsul condiţiilor sociale specifice existenţei clasei de mijloc. De pildă, doamna White nu are nicio satisfacţie în actul sexual cu soţul ei. Disocierea ei de viaţa sexuală şi socială este completă. Atunci când băiatul lor scrie într-un eseu pentru şcoală despre „bandele" de negri şi *chicano*, Carol White se întreabă care este motivul pentru care aceste grupuri sunt „sângeroase". Ea nu se întreabă, în schimb, de ce băiatul alb foloseşte un limbaj rasist, în care negrii sunt criminali, iar albii sunt oamenii buni şi generoşi. Carol vrea să se salveze prin inventarea unui spaţiu al siguranţei, care să o ferească de relele lumii exterioare.Vezi şi Julie Grossman, „The Trouble with Carol: The Costs of Feeling Good in Todd Haynes's [*Safe*] and the American Cultural Landscape", *Other Voices*, v.2, nr. 3, ianuarie 2005, http://www.othervoices.org/2.3/jgrossman.

prin inventarea unui spațiu al siguranței, ea se protejează de ceea ce percepe ca fiind rău.

Cassavetes, pe de altă parte, opune formelor de control şi disciplinare ale familiei o anumită autenticitate umană, care izbucneşte în momente neaşteptate.[1] La fel ca *Marfa şi banii*, *A Woman Under the Influence* foloseşte arma autenticității pentru a vorbi despre accesul la real. Mabel este autentică. Ea se joacă cu copiii, cântând un cântec în care o muncitoare îşi cere chiria de la proprietarul rău. Din cântec aflăm că familia de clasă muncitoare are o relație dificilă cu cei care o exploatează. Autenticitatea este priza directă la realul social, dar şi identificarea unor probleme sociale ascunse de respectabilitatea suburbiei albe.

[1] În filmul lui Cassavetes, „siguranța" (*safety*) şi „spațiul sigur" (*safe spaces*) nu sunt încă o soluție pentru formele de comportament considerate anormale. Aici, Mabel Longhetti este prinsă între familie, clasa muncitoare şi comportamentul ei, care o pune în categoria „femeilor cu probleme psihice". Clasa muncitoare şi familia, în marea majoritate formată din italieni şi afro-americani, nu îi este de ajutor. Clasa muncitoare pre-Ronald Reagan este diferită de cea de astăzi. Ea se adună la petreceri, la bar, în jurul unei mese de familie, în solidaritatea împotriva patronilor, de stat sau privați. În neoliberalismul contemporan, avem antreprenori, muncitori fără sindicat, contracte de scurtă durată, „tu eşti de vină dacă nu reuşeşti" şi alte elemente ale unei construcții istorice care ne-a transformat viața într-un proiect de îmbunătățire a personalității. Mabel trăieşte în lumea în care încă îți inviți colegii la masă, în care nevasta e casnică şi găteşte spaghete pentru toți. Trebuie să precizez, însă, că nu mă interesează nostalgia unei lumi mai bune, dispărute sau a solidarității de clasă. Solidaritatea, atât cât era, era produsă de condițiile specifice ale corpurilor care lucrau împreună la patron. Ea există în mai mică măsură astăzi ori e generată în forme diferite. Ea nu se mai produce atât de mult la berea „de după" şi nici nu mai are legătură cu nevasta, care găteşte şi are grijă de trei copii, sau cu familia care se adună să te susțină dacă se întâmplă să te țăcăneşti.

Autenticitatea este necesară pentru momentele-cheie ale interacțiunii umane din filmul lui Cassavetes. Ea se desfăşoară urmând dinamici familiale şi de gen adânci. Mabel îşi face toată familia să se simtă inconfortabil,[1] Nick îi cere lui Mabel „să fie ea", Mabel îi cere tatălui să o protejeze, tatăl nu poate să înțeleagă ce vrea fiica. Figurile masculine decid ce e important şi ce e nebunie, ce poate fi auzit în public şi ce nu. Atât tatăl, cât şi Nick sunt stânjeniți de acțiunile lui Mabel şi nu înțeleg deloc că „nebunia" apare ca reacție la ceea ce vor de la ea, la dorința lor ca Mabel să fie normală, după standardele lor.

Cassavetes vrea să surprindă viața reală atunci când se focalizează pe alienare şi pe modalitățile de rezistență ale lui Mabel. În plus față de Puiu, ne spune că trebuie să urmărim viața domestică în relația ei cu munca, fie domestică, fie în construcții, fiindcă valoarea timpului-marfă îi împinge pe Mabel şi pe Nick să se certe şi tot ea face ca Mabel să fie considerată ca anormală.

Intrusul „autentic" sau de ce nu poate fi salvată lumea socialistă

Istoria socială funcționează ca un cadru-visare în raport cu cinematograful nord-american. Cu ajutorul ei, înțe-

[1] Tehnica e dusă la extrem de mişcarea Dogmei daneze. De pildă, în *The Idiots* (Lars Von Trier, 1998), autenticitatea femeii este contrapusă atitudinii antiburgheze radicale a unui grup de artişti. Similar, în *The Celebration* (Thomas Vinterberg, 1998), onestitatea victimei abuzului sexual tulbură sărbătoarea familiei burgheze. Pentru Cassavetes, care a reprezentat probabil o referință importantă pentru rebeliunea cinematografului danez, onestitatea şi autenticitatea umane sunt contrapuse alienării sociale şi politice.

legem că timpul şi spaţiile-marfă ale capitalului au o istorie eliminată în permanenţă. Dar istoria materială, cea a obiectelor care apar pe ecran, ne ajută să înţelegem şi cum funcţionează cinematograful românesc. Ea ne poate determina să refuzăm ideea de „intrus" ca formă de rezistenţă împotriva sistemului nedrept.

Autenticitatea individuală este parte a unui realism cu tradiţie în cinematografia de autor. În filmul lui Cassavetes, *A Woman Under the Influence*, ţăcăneala era o formă de împotrivire faţă de suburbia şi familia constrângătoare. Ovidiu din filmul lui Cristi Puiu, *Marfa şi banii*, inspirat de Cassavetes, are un moment de îmbrăţişare a autenticităţii, atunci când *refuză* mecanismul narco-capitalist local. Dacă idealul autenticităţii din *Marfa şi banii* pare derivat din filmul independent nord-american, autenticitatea, ca opoziţie faţă de autoritatea nedreaptă, poate fi găsită în realismul socialist. Filmul lui Constantin Vaeni, *Imposibila iubire* (1984) ne arată că un intrus cu valori socialiste corecte se poate opune antidisciplinării birocratice. Autenticitatea personajului principal, Călin Surupăceanu, este un vehicul narativ care denunţă socialismul corupt.[1]

[1] Acesta nu este singurul film din socialismul târziu care arată că sistemul este disfuncţional şi că „rebelii" de la marginea lui îl refuză. În producţiile lui Mircea Daneliuc, *Vânătoarea de vulpi* (1980) şi *Proba de microfon* (1980), personajele centrale se opun sistemului corupt şi sunt mai oneste decât cele înregimentate birocratic. Năiţă Lucean (Mitică Popescu) rezistă colectivizării în *Vânătoarea de vulpi* de pe poziţia ţăranului încăpăţânat, care crede în valorile burgheze ale proprietăţii. Şi el şi Nelu Stoe (Mircea Daneliuc) din *Proba de microfon* (1980) sunt autentici şi oneşti în faţa unui sistem nedrept şi abuziv. *Imposibila iubire* are însă ceva în plus, dorinţa de recuperare a idealului socialist al corectitudinii şi autenticităţii umane.

În filmul lui Vaeni din 1984, romanul lui Marin Preda, *Intrusul* (publicat în 1968), este prelucrat într-o cheie nouă, care vrea să ne întoarcă la idealul socialismului entuziast din ani 1950. În socialismul timpuriu, dorința de a construi o societate dreaptă era autentică, iar avântul modernizator era puternic. *Imposibila Iubire* este un comentariu al situației din România lui 1984, în care ideologia oficială şi-a pierdut atracția şi creativitatea. Filmul lui Vaeni ne îndeamnă se ne îndrăgostim din nou de idealul comunist, dar sub forma omului liber, a muncitorului care disprețuieşte ierarhia, parvenitismul şi înregimentarea.

Omul corect, fantoma postsocialismului care bântuie alegerea lui Iohannis în 2014 sau formarea Direcției Naționale Anticorupție, s-a născut, o spun încă o dată, în socialismul anilor 1980, care trebuia salvat de la moartea capitalistă. În *Imposibila iubire*, am ajuns la un capăt de drum, care nu reprezintă altceva decât o eroare generată de corupție şi oligarhia birocratică. Vaeni ne spune că există eroi modernizatori şi că valorile socialismului, adică cinstea şi dedicația față de o lume nouă, pot fi recuperate.[1]

Ce relație există între autenticitatea din socialismul târziu şi cea din capitalismul clasei muncitoare din suburbia albă? La fel ca Mabel din filmul lui Cassavetes, tovarăşul Călin este uşor țăcănit. Mabel înnebuneşte pentru că este supusă constrângerilor familiale şi unui ritm de producție casnică. Călin înnebuneşte pentru că, dimpotrivă, vrea să fie un ideal – socialistul curajos şi nobil – care a murit deja pentru

[1] Călin Surupăceanu (Şerban Ionescu), protagonistul filmului, insistă, când i se spune Surupăceanu, să i se spună *tovarăşul* Surupăceanu. Spune-mi *tovarăşul*, spune muncitorul comunist, pentru că „nu am murit încă". De altfel, în 1984, socialismul nu era mort, tovarăşul nu era mort, dar amândoi erau aproape o fantomă, un ideal imposibil de iubit.

ceilalți cetățeni. Mabel este martira care suferă disciplinarea capitalistă prin norme. Economia mărfurilor îi spune cum să vorbească, să se mişte sau să fie atractivă. Călin este comunistul prea bun, care suferă martiriul disciplinării socialiste. În altă lume, birocrația socialistă îi spune cum trebuie să se comporte şi să iubească. Mabel e considerată nebună pentru că nu se comportă „normal". Călin e considerat nebun pentru că se sacrifică pe sine pentru alții. Anormalitatea celor doi este o funcție a neadaptării la norme. El este un idealist care se simte bine numai în apropiere de cer şi îşi doreşte, spre deosebire de ceilalți pământeni, o utopie anormală. Odată recrutat de inginerul Dan (Amza Pelea), va începe să construiască lumea dreaptă, uşor nebună a viselor lui. Călin o salvează pe Maria de la o viață domestică imposibilă şi sacrifică cuplul pentru un tovarăş în primejdie. Este autentic prin exaltarea cu care cere să fie considerat egal cu superiorii ierarhici şi prin disprețul față de parvenitism. La fel ca tovarăşul Surupăceanu, Mabel îşi construieşte lumea nebuniei prin acțiuni greu de înțeles pentru ceilalți. Dacă tovarăşul Surupăceanu e nebun în lumea birocrației înguste, Mabel trăieşte autentic în teroarea suburbiei.

Autenticitatea este un ideal al biopoliticii capitalului, atât în socialismul târziu, cât şi în capitalism. Călin, asemenea lui Mabel, este un intrus. Ca Ovidiu din *Marfa şi banii*, Călin e autentic prin modul în care nu se lasă disciplinat de normele birocratice.[1] Odată ce avem neadaptați, regizorii ne cer să fim simpatetici şi, poate mai mult, să *devenim noi înşine* intruşi şi neadaptați. Mabel e vulnerabilă într-un mod în care putem să descoperim

[1] Ovidiu realizează că trebuie să iasă din circuitul transportului de droguri. Spre deosebire de prietenul lui, Vali, el vede moartea cu ochii şi înțelege care i-ar putea fi traiectoria umană în viitor.

adevărata ei umanitate, dincolo de ritualurile socializării plictisitoare şi disciplinate. Călin, ni se spune prin vocea profetică a Soranei (Irinei Petrescu), este umanitatea noastră bună, cea care iubeşte imposibil utopii înalte.

Dar modul în care putem să devenim intruşi presupune acţiuni specifice şi o anumită practică. Protagoniştii noştri se opun normalizării prin tactici care îi scot din rândul lumii. Mabel se culcă cu un bărbat pe care nu îl cunoaşte şi pare că nu ştie să respecte sexualitatea considerată firească de ceilalţi. Călin se mişcă între două femei care îl iubesc şi cu care nu ştie ce să facă. El bea, se desparte de femeia iubită şi umblă după visul construcţiei socialismului, deşi l-a văzut eşuat de la prima încercare. Ovidiu, ca un nebun, pare să vrea să iasă dintr-o afacere din care face bani rapid şi este pus sub protecţia unui om important. Ce vreau să remarc aici este că acest mod autentic, de antidisciplinare, este cerut de regizorii realişti, care îşi doresc ca noi să mergem pe urmele personajelor, să devenim ele. Ca să avem acces la o anumită autenticitate umană, trebuie să devenim străini într-o lume care vrea să acceptăm ipocrizia normelor sociale.

Dar autenticitatea, trebuie spus, este şi parte din producţia contemporană de biopolitică. Ea este o capcană pentru că plasează rezistenţa în forme individuale de protest. Pe de o parte, nu putem evita să ne gândim la formele de autenticitate şi de rezistenţă la putere ca atrăgătoare. În aceeaşi perioadă a turnării filmului lui Vaeni, Foucault discuta despre anumite etici ale grijii faţă de sine şi de ascetism ca modalităţi de a fi mai liber.[1] Pentru

[1] Vezi interviul lui Michel Foucault, „Ethic of Care for the Self as a Practice of Freedom", *Philosophy and Social Criticism*, vol. 12, pp.113-114.

filosoful francez, opoziția față de normele care disciplinează este un exercițiu al libertății. Dar aceste forme de libertate nu mi se par suficiente. Pentru a ne imagina alte forme de viață, este nevoie de practici colective în care trebuie reimaginate munca, proprietatea, sexualitatea, care nu pot fi doar rezistențe individuale, de tipul „autenticității umane". Autenticitatea a fost o formă de opoziție specifică mişcărilor pentru libertate sexuală şi antirasiste din anii 1970, dar ea trebuie să îşi reducă importanța pentru generațiile care vin. Filmul românesc de artă, şi nu numai, pare puternic atras de realismul autenticității umane. Focalizarea pe psihologia unui individ poate să ne facă să gândim problemele din neoliberalism, dar nu ne ajută să producem soluții colective la fetişismul economiei de consum.

O posibilă cale de ieşire constă în observarea istoriei sociale materializate pe peliculă. Cadrul-visare, o intervenție localizată la nivelul producției de marfă cinematografică, ne poate îndruma în afara unui individualism al libertății umane. Un film ca *Imposibila Iubire* ne arată că autenticitatea nu este atât un produs al Noului Val, cât al socialismului disperat să găsească strategii de supraviețuire în anii 1980. Istoria socială ne desparte de ideea că „suntem cu adevărat oameni", atunci când alegem căi individuale de rezistență. Ea ne arată că împărtăşim, datorită timpului şi ideologiei pe care o consumăm, moduri comune de a acționa şi de a gândi.

Fantezia individualistă nu este specifică exclusiv cinematografului Noului Val. Regizorii independenți ca Thomas Vintenberg (*Celebration*, 1998), Lars von Trier (*Idioții*, 1998) sau, mai recent, Maren Ade (*Everyone Else*, 2009), urmăresc să surprindă autenticitatea umană ca

formă de rezistență antiburgheză. Dar, de multe ori, ei nu reuşesc decât să reproducă modalitățile de celebrare a autenticității, fără a ne ajuta să înțelegem procesele mai complexe de producere a biopoliticii actuale. De aceea, am încercat să schițez motivele pentru care autenticitatea din cinematograful lui Puiu este problematică, dar şi să o leg de o istorie mai amplă a autenticității din filmele independente şi să arat că practicile colective de rezistență la disciplina capitalului pot fi mult mai eficiente.

Melancolia sau cum să reziști dorinței de a îngropa lumea socialistă (1979, 1993, 2014)

Am văzut în secțiunea precedentă că idealul autenticității individuale a fost soluția cinematografului independent nord-american împotriva disciplinării capitaliste, dar şi cea a filmului socialist împotriva birocrației strivitoare. „Autenticitatea" umană, însă, este un ideal cooptat de producția actuală de marfă biopolitică. În noile economii ale dorinței şi ale muncii prost plătite, „autenticitatea" umană este un produs al dorinței psihologice de a deveni sănătos şi adaptat.

Ca să rămânem ataşați de socialismul mort, vom discuta aici despre cinematograful care ne-a despărțit de socialism prin celebrarea autenticității individului. Vom pleca de la socialismul târziu şi de la regizorii „autori" de sfârşitul anilor 1970, cum sunt Krzysztof Kieślowski.[1] Ca

[1] Judith Butler ne îndemna să dezgropăm istoria ataşamentelor noastre non-hetero, cele pe care le facem invizibile şi le reprimăm (vezi articolul ei „Critically Queer", în *Gay and Lesbian Quarterly* (*GLQ*), vol. 1, 1993, pp. 24-26). Pentru ea, adevăratul melancolic este persoana hetero care nu şi-a imaginat şi nici acceptat atracția față de persoanele de acelaşi sex. Butler are dreptate, există o depresie sexuală pe care o putem refuza, cea în care trebuie să ne transformăm în cuplu monogam

regizor est-european, Kieślowski va importa o estetică – a „autenticului" – în realismul cinematografului socialist pentru a realiza un cinema de autor. Pentru Kieślowski, realitatea, ca descriere a „autenticului", este un produs neideologizat. Dar pentru că subiectivitatea individuală şi realitatea nefiltrată sunt, la rândul lor, produse ideologice ale capitalului, ne vom împotrivi tentativei de a le privi ca naturale.

Împotriva doliului pe care îl propune cinematograful de autor, eu propun aici să rămânem deprimați. Depresia-grevă este o bună tactică pentru a inaugura un nou viitor şi ea poate fi îndreptată împotriva producției de afecte pozitive ale fabricii capitalului prezent. Depresia este o grevă care ne arată că toate condițiile de producție pot fi schimbate. Să ne transformăm în melancolici înseamnă să eşuăm să devenim sănătoşi, în moduri care sunt prescrise de specialiştii dorințelor noastre, psihanalişti, comentatori sociali şi filosofi anti-comunişti.[1]

În acest capitol, vom înțelege că noii comunişti sunt deprimați şi reali şi, mai ales, atenți la modul în care depresia poate să producă un scurtcircuit în noul capitalism. Doliul care trebuie refuzat este cel care condamnă orice formă de „rămânere în proiect", cel care vrea să excludă negativitatea afectivă din spațiul politic. *Trecutul* socialist şi *prezentul* noilor generații înfrico-

heterosexual, alb şi de clasă mijlocie. Asta nu înseamnă, însă, că nu există şi bocete pe care le putem păstra – sau un doliu pe care îl putem respinge.

[1] Vezi şi figura de feministă *killjoy* a Sarei Ahmed pentru cum poate fi asumată melancolia anti-capitalistă, în *The Promise of Happiness*, Durhamm Duke Univresity Press, pp. 50-88.

şătoare se întâlnesc într-o anumită groază, pe care comentatorii publici o resimt. Capitalismul trăieşte frica teribilă a prezentului mort, care trebuie menținut mort prin glorificarea lui la televizor.

Depresia marxistă şi despărțirea de Freud

Înainte de toate, refuzul doliului capitalist trebuie să înceapă cu despărțirea de Freud. Pentru Freud, doliul înseamnă, în principal, acea muncă individuală care trebuie să înlocuiască depresia, mai exact, munca incorectă făcută de psihicul nostru. Dar putem să muncim incorect cu afectele noastre şi să intrăm în grevă.[1] *Pentru a ne putea imagina o altă societate, avem nevoie de o antimuncă anticapitalistă.*

Dar cum putem să ne despărțim de Freud şi să revenim la un model de antimuncă psihică? Luăm din teoria valorii-muncă a lui Karl Marx ideea că trebuie să oprim circuitul producției de marfă afectivă, aceea că avem

[1] Pentru Sigmund Freud, doliul este experiența transformării psihice, a elaborării suferinței, a muncii cu un material dureros prezent în conştiință. Doliul este ambivalent şi nevrotic, nu are un sfârşit de succes, dar, ne spune Freud, e mai bun decât depresia. Depresia este o stare de paralizie, de reîntoarcere obsesivă la momentul inițial al durerii. Ea întăreşte sentimentul de victimizare prin repetiția amintirilor fericite, imposibile în prezent. Ca orice repetiție, depresia produce o anumită otravă, adică sentimentul că a existat un *mai* bine iluzoriu, undeva în trecut. Otrava are un leac, ne spune Freud, şi te poți vindeca de obiectele de care eşti ataşat prin înmormântarea lor şi descoperirea unor obiecte noi de care să te ataşezi. Vezi Sigmund Freud, *Psihologia inconştientului: Opere esențiale 3*, trad. de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, 2010.

nevoie de o grevă împotriva capitalismului de doliu. Depresia – atunci când nu eşti muncitorul viitorului capitalist, al dorinței de a avea marfa în funcție de dorințele tale – reprezintă o suspendare temporară a acelor afecte pe care ți se spune că trebuie să le simți.[1]*Doliul capitalist te pune în poziția muncitorului singuratic, cel care trebuie să se despartă de comunism. Când plângi moartea comunismului, ai senzația că acumulezi valoare prin faptul că plângi, că te desparți de obiectele unei istorii care e de acum cimitir, că poți să te uiți la o istorie bogată a vieții tale afective. Ca orice bogăție, averea se acumulează prin strângerea de plusvaloare intimă, prin experiența lui „a cunoaşte", „a avea", „a deține" – o avere a ataşamentelor. În fața cererii de a munci de unul singur cu propriul aparat psihic, de a strânge avere afectivă, poți să spui „nu" şi să te aliezi cu alții care nu vor să muncească în fabrica acumulării psihice. Consumismul afectiv poate fi oprit şi, uneori, violența grevei este cea care o face. Ba chiar avem nevoie de o grevă generală, care să ducă la abolirea sistemului de proprietate bazat pe violența unor expresii ca „este alegerea ta să munceşti şi să fii prost plătit". În fața violenței insidioase care ne cere să părăsim ataşamentele „proaste", trebuie să devenim depresivi. Frica de comunism şi de noua generație anti-capitalistă ne face să vedem că alternativa e posibilă. O nouă societate este posibilă pentru că cei tineri au în comun cu vechii comunişti adolescența, cea care nu vrea să se maturizeze, care îşi doreşte inadecvarea la capitalism.*

[1] Asta nu înseamnă că nu mai boceşti sau că nu te ataşezi de obiecte noi ale dorinței. Dimpotrivă.

În al doilea rând, putem să luăm de la Karl Marx ideea că doliul, ca proces de îngropare a unor ataşamente, este o marfă. Doliul, la fel ca haina de care Marx ne vorbea la începutul Capitalului, are o istorie a producerii ei şi devine o marfă pe piață. Trebuie să îngropi comunismul – ți se spune la televizor – pentru că a fost prost şi criminal. Trebuie să boceşti societatea rea, pentru că acum trăieşti într-un sistem politic funcțional şi sănătos. Capitalul îți spune că asta e natural şi că trebuie să îngropi sistemele egalitare. Dar doliul este un proces şi o constelație de afecte care naturalizează sistemul economic şi politic al inegalităților sociale. De aceea avem nevoie de depresie, pentru a întrerupe procesul social de îngropare a trecutului socialist. Depresia, la fel ca doliul, este o muncă psihică, dar înseamnă, în primul rând, refuzul față de cerința de a evolua şi a te adapta la capitalismul din prezent.

Cum era înmormântată ideologia socialistă în filmele lui Kieślowski

Lacrimile lui Binoche, un cumshot pentru producția noii Europe unite.
(Graffiti comunist pe un perete al Universității din Pisa, cca. 1995)

În Europa de Est, ideologia socialistă a început să fie îngropată de cinematograful de autor încă din anii 1970, când a început să îi opună „viața reală", „autenticitatea" eroilor şi surprinderea „adevărului".[1] După cum explică

[1] Pentru „viața trăită în adevăr" şi disidența est-europeană, vezi articolul meu, „Havel's Agonistic Realism: What Can Cosmopolitan Thinkers

Constantin Pârvulescu, Krzysztof Kieślowski a devenit regizor canonic pentru că filmul estic de artă se transformase în opoziție intelectuală în anii 1970.[1] Asemenea unor producții ca *Omul de marmură* (Andrej Wajda, 1976) sau *Camuflaj* (Krzysztof Zannusi, 1977), filmul lui Kieślowski – *Camera Buff* (1979) – prezenta artistul ca pe un critic al birocrației puterii socialiste.[2]

Camera Buff ne spune povestea realismului de autor care se naşte din opoziția față de birocrația socialistă. Dacă primul cadru surprinde un coşmar, un şoim care sfâşie o pasăre domestică – coşmarul unei relații care va muri –, ultimul cadru se întoarce la subiectivitatea producătorului de ficțiune realistă, terenul de luptă antiideologic al cinematografului nou. În primele cadre, trecem de la coşmar la naşterea care marchează un nou început (Irka, soția lui Filip, este însărcinată şi va avea un copil). Naşterea este şi un moment al fricii, iar lumea nouă nu poate fi tolerată decât cu alcool. Pentru a se lupta cu anxietatea de a fi tată, Filip Mosz

---

Learn from the Eastern European Dissent?", în Tamara Cărăuş & Camil Pârvu (eds.), *Cosmopolitanism and the Legacies of Dissent*, Routledge Studies in Social and Political Thought, 2014, pp. 39-61.

[1] Vezi Constantin Pârvulescu, *Orphans of the Est*, Bloomington, Indiana University Press, 2015, pp. 92-93.

[2] Nu departe de intențiile regizorilor polonezi, Alexandru Tatos, în *Secvențe* (1982), făcea film de autor estic şi critica ideologia reprezentării socialiste. Filmul ne oferă momente spontane ale vieții, ca discuția a doi figuranți în aşteptarea unui cadru de film. În tradiția inaugurată de cinematograful de autor, Tatos voia să captureze un sens al realității diferit de filmele de propagandă. Opus cinematografului care servea proletariatul, cinematograful estic din anii 1970 se întorcea la ideea de creație subiectivă a autorului şi de viață reală, dezideologizată. Vezi şi Pârvulescu, *Orphans of the Est*, p. 93.

(Jerzy Stuhr) are nevoie de o cameră care să înregistreze realitatea înconjurătoare. El sărbătoreşte naşterea fiicei şi cumpără o cameră foarte scumpă, pe care dă salariul pe două luni. Camera este viitorul, noua tehnologie care oferă accesul la o altă lume, nu doar pentru Filip, ci şi pentru întreaga societate poloneză. Filip, amatorul cu camera, este recrutat de fabrica unde lucrează pentru a face un film. Pentru a-l convinge, directorul îi citează din Lenin şi îi spune că „cinematograful este prima artă". Dacă lui Jerzy viaţa pare să îi meargă foarte bine – e căsătorit şi are un copil –, acum pare să capete şi recunoaştere profesională. Pentru că are o cameră, este considerat important la locul de muncă socialist. În acelaşi timp, replica directorului de fabrică produce un prim contrast între realismul socialist, adică ideologia de partid, şi naivitatea de început a iubitorului de film.

Critica realismului socialist este articulată ca proces al descoperii, aproape ca o ficţiune de tip *Bildungsroman*. Dacă realismul socialist (ca în *Omul cu camera de filmat*, Dziga Vertov, 1929) voia să distrugă ideea de autor, autorul estic se întoarce la ideea de subiectivitate individuală şi condiţiile formării ei. Ca nou cameraman al fabricii, Filip va urma un drum în care va lua decizii etice şi profesionale care îl vor maturiza. El îşi va da seama că trebuie să lucreze în interiorul canonului birocraţiei socialiste, care îi spune ce poate şi ce nu poate filma. De pildă, i se spune că nu poate surprinde discuţiile unei delegaţii de partid, pentru că oficialii nu vor să fie surprinşi fumând. Apoi, cenzura devine şi mai agresivă. Din filmul de propagandă pe care îl realizează pentru fabrică, Filip va trebui să scoată patru lucruri: porumbeii,

bărbatul cu ochelari, momentul în care oficialii merg la baie şi momentul în care sunt plătiți muncitorii. Până la urmă, va reuși să lase porumbeii în cadru. Directorul este mulțumit de film şi îi va repartiza o încăpere pentru noul studio de producție. Dar soția lui Filip, Irka, începe să fie nemulțumită de pasiunea devoratoare a soțului. Filip pare că nu mai vrea să ştie ce se întâmplă în afara noii sale lumi. Va citi mult despre istoria filmului, iar pasiunea lui va deveni şi mai pronunțată odată ce noua sa producție, *Aniversarea*, este propusă pentru un festival al amatorilor de cinema. La festival, filmul este prețuit pentru că arată solemnitatea unei aniversări, dar şi pentru că arată ceea ce se întâmplă în spatele scenei. Criticul de artă, Andrzej Jurga, este nemulțumit de rigiditatea ideologică a documentarului, pentru că nu descrie realitatea vieții, dar Filip câştigă totuşi premiul al treilea şi va avea un flirt incitant cu Ana, femeia care i-a susținut filmul. Directorul pare să aprobe inițiativele lui Filip, atâta vreme cât există o înregistrare birocratică a ceea ce se filmează.

În timp ce realismul socialist impus de director l-a propulsat într-o nouă viață, Filip va deveni autor de cinema învățând o nouă estetică şi participând la dezbaterile despre ce înseamnă filmul progresist. În discuție este adus filmul lui Zanussi, *Camuflaj*, care prezintă contradicția între moralitate şi carieră. Lui Filip îi place *Camuflaj* (Kieślowski a fost, în viața reală, asistentul lui Zanussi) şi îl invită pe Zanussi la clubul local de film. Cenzura birocratică se înăspreşte şi directorul îi interzice lui Filip să filmeze un muncitor cu dizabilități. Deşi muncitorul lucrează de douăzeci şi cinci de ani la companie şi este apreciat, el nu poate fi un model uman

pentru director. Lui Zanussi îi place filmul lui Filip şi îl recomandă lui Jurga, care lucrează pentru televiziunea poloneză. Prin abordarea esteticii subiectiviste, Filip se desparte de realismul socialist. Dar separarea estetică va fi şi o alegere de viaţă: se va despărţi emoţional de soţie şi de director, care devin din ce în ce mai critici faţă de pasiunea lui Filip, ale cărui filme duc, în cele din urmă, la demiterea secretarului pentru cultură, considerat prea liberal. Filip este noul autor de cinema, dar unul cu dileme morale, pentru că nu vrea ca arta lui să rănească oamenii. Pe final, e conştient că poate să devină cu adevărat *auteur*, doar dacă filmul va reflecta ce vede el sau, cum ar spune Jurga, ce simte el cu adevărat.

Realismul socialist murea în 1979 şi era înlocuit de estetica subiectivităţii afective. Dar socialismul socialist nu a fost pe deplin îngropat în socialismul târziu şi, ca un pericol care trebuie suprimat în permanenţă, va fi înmormântat continuu abia după transformările politice din 1989. În trilogia lui Kieślowski din 1993 (*Trei Culori – Alb, Roşu, Albastru*), vedetele de cinema sunt vehiculele denunţării socialismului ca ideologie expirată. Trecerea de la amatorul *auteur* Filip, la Julie (Juliette Binoche), o faţă internaţională a filmului de artă, este intenţionată. În noul capitalism, vedetele de cinema sunt armele spectacolului mobilizate împotriva pericolelor care ameninţă industria mărfurilor.[1] Prin statutul lor de marfă, vedetele au

[1] Vezi Walter Benjamin, în *Post(h)um 2*: „Cultul starului de film păstrează magia personalităţii, care nu a fost nimic altceva decât magia putredă a propriului său caracter de marfă şi, în acelaşi timp, contrariul său, cultul publicului, întăreşte corupţia prin care fascismul caută să eradicheze conştiinţa de clasă a maselor."

capacitatea de a-şi pierde relația cu corpul şi materialitatea istoriei. Figurile de vampire din trilogia lui Kieślowski – Juliette Binoche, Julie Delpy, Irene Jacob – au o anumită magie, un farmec care vine din statutul lor de produse pe piața globală. Ele sunt moarte în raportul lor cu noi, dar tinere şi eterne ca imagini ce pot fi eliminate din circuitul producției de frumusețe. Dar asta este o iluzie, desigur, după cum am arătat mai devreme. Cum tot iluzie este că starurile îşi pot elimina duşmanul, inamicul principal al iluziei frumuseții eterne, adică trecutul ruşinos al socialismului estic.

Cum se produce despărțirea de trecutul socialist rău în 1993? Ce formă avea doliul şi în ce aparat de producție era el articulat? Să începem cu *Albastru*, film realizat la scurt timp după căderea blocului socialist. Mai întâi, voi identifica elementele morții anunțate a socialismului. În al doilea rând, voi arăta că există o ambivalență în estetica lui Kieślowski, care respinge, în anumite momente, dorința de eliminare a socialismului necompetitiv.

În 1993, există deja un aparat de producție a doliului, care este timpul speranței europene. De fapt, speranța unei uniuni comuniste a fost înlocuită acum de fantezia unei producții neoliberale democratice. Uniunea Europeană este fantezia eliberării de suferință. De pildă, în cazul lui Julie, ea se eliberează de o mamă care nu o recunoaşte, pentru că are Alzheimer. Sau, aşa cum vedem în *Alb*, eliberarea se realizează față de o ideologie a estului care a murit. Uniunea Europeană este dorința despărțirii de trecutul pe care nu îl mai stăpâneşti şi care te face să te simți abandonat. La fel ca amintirile descoperite după prăbuşirea sistemelor socialiste din Est, Julie află adevărul

după un eveniment tragic. Soțul (Patrice) şi fiica i-au murit. Un accident de maşină, ca un accident istoric şi ideologic, a creat o altă realitate. Pentru a exista o nouă speranță pentru lumea nouă, europeană, este nevoie de doliu. În *Albastru*, doliul are materialitatea corpului lui Julie, a hainelor pe care le poartă. La un moment dat, furioasă că soțul i-a ascuns relația cu o altă femeie, Julie este filmată sărind un gard. A sări gardul înseamnă pentru Julie momentul în care începe să îşi dorească să cunoască o istorie pe care a ignorat-o. Julie se desparte de trecut, dar se desparte cu un *anumit* breton, cu o *anumită* pereche de blugi albaştri, cu un *anumit* blazer şi cu o poşetă de piele. În estetica lui Julie, există o materialitate distinctă a noii Europe, asociată cu despărțirea de socialism.

Julie este vehiculul fanteziilor emigrantului estic Kieślowski, care vrea să insufle viață în cadavrul proiectului european. Julie se află în Parisul de la începutul anilor 1990 şi trebuie să îşi imagineze o viață nouă. Avem speranță şi optimism în film, care ne sunt vândute pentru a ne despărți de trecut. Avem şi un nou început, al realizării unei noi piese muzicale, a imaginării noii Europe. Suntem în momentul în care Europa de Vest se afla înaintea „includerii" europenilor inferiori, cei ținuți în starea de nedezvoltare de socialism. Suntem în momentul în care noii îndrăgostiți, europenii de est, se imaginează ca un capitalism tânăr, viguros, care vrea să trăiască precum bogații vestici. Spectrul pe care vrea să îl resusciteze Kieślowski este vechea Europă, conştientă de inegalitățile care o fac să supraviețuiască şi care o mențin în starea de mort viu. Esticii, şi Kieślowski printre ei, sunt fermecați de promisiunea unui nou stat continental şi, pentru a-şi

întreține iluzia, o creează în corpul unei tinere actrițe care trebuie să se despartă de trecut. 1993 este momentul dinainte de absorbția în Uniune, de regândire a Uniunii Europene pentru găzduirea „tinerilor membri" însetați de capitalism. Este momentul începutului, al dorinței, al sexului uşor pervers, nu ca cel burghez, care trebuie performat în cadrul organizat al instituțiilor europene. Julie se culcă cu Oliver într-o casă dezmembrată, pe o saltea încropită. Suntem într-o lume nouă, încă deprimată, care vrea să păstreze legătura trecutul mort.

Este important de observat şi ce anume lipseşte în acest moment din film. La început, Julie se uită la TV, la înmormântarea lui Patrice, faimosul compozitor care a scris imnul noii Europe. Ea este conectată la circuitul mărfurilor capitaliste şi trebuie să țină doliul care i se cere. Dar încă nu are un telefon mobil în mână, nu are o tabletă, nu este conectată încă în modul specific capitalismului disciplinar contemporan, pe care îl întâlnim astăzi când ieşim din casă. Ştim bine cu toții, în metrou, în Bucureşti şi aiurea, oamenii umblă cu fețele orientate către aparatele electronice. Julie este încă, pentru noi, oamenii noului capitalism, în starea bunului sălbatic. Ea sare gardul fără să ştie că, peste douăzeci de ani, va sări un gard asemănător cu acea poşetă în care îşi ține telefon-computer mobil. Ea este diferită de noi şi pentru că se află la momentul începutului noii Europe. Julie pare cumva prinsă între trecutul pe care nu îl cunoaşte bine şi un viitor pe care nu şi-l poate imagina încă. Dar tocmai în starea de suspendare şi de depresie, în momentele în care este legată de un trecut care nu a fost îngropat încă, putem noi să găsim o politică a respingerii capitalismului care va veni.

Julie nu este încă acea comunistă care s-ar putea opune capitalului pentru a crea un viitor nou. Pe de o parte, Julie devine reală şi puternică în melancolia ei. O respinge pe jurnalista care vrea să profite de moartea familiei. Jurnalista îi reproşează lui Julie că e nepoliticoasă. În noul capitalism, doar actul aflat în complicitate cu disciplina lui este considerat politicos şi drăguț. Julie e melancolică, nu drăguță. Ea opune viitorului european melancolia unui trecut de care nu se poate despărți, iar depresia ei este o insultă la adresa viitorului frumos. Pe de altă parte, din film înțelegem că Julie nu ține doliu pentru că cei inferiori social trebuie să țină doliu pentru ea. Marie, femeia care o ajută în casă, plânge. Ea îi spune lui Julie că plânge pentru că ea nu o face. Marie face o muncă pe care Julie i-o cere cumva inconştient, cea de a se despărți de trecutul familiei ei acum moarte. Prin munca domestică pe care o face, Marie devine legătura lui Julie cu trecutul pe care trebuie să-l uite. Depresia este, astfel, o legătură cu trecutul pe care Marie îl face prezent, pe care încă nu îl aruncă la gunoi. Depresia este legătura cu munca feminină prost plătită, cu situația muncitorilor din socialismul care trebuie îngropat şi cu noul capitalism care trebuie reinventat. Marie face o muncă afectivă pe care Julie o refuză, fără, însă, să îi ceară să înceteze, să nu lucreze pentru ea. Astfel, prin faptul că o lasă pe Marie să plângă, ea consolidează temporalitatea liniară a capitalismului.

Depresia este productivă. Atunci când devine melancolică, Julie începe să trăiască aşa cum îşi doreşte şi îşi exprimă clar dorințele sexuale. Îi cere unui prieten care o iubeşte în tăcere, Olivier, să se culce cu ea. Mai mult, Julie îi spune direct să îşi dea hainele jos, într-o secvență care

inversează relația de putere tradițională, în care de obicei el o priveşte pe ea dezbrăcându-se. Acum Julie spune ce vrea şi el o urmează. Sexul lor pe saltea este unul care nu inaugurează nimic. Este doar dorință şi un fel de „la revedere" spus unui prieten. În dimineața următoare, Julie îl părăseşte pe Oliver şi îi spune că sexul nu trebuie să ducă şi la o relație. Ea îl abandonează pe iubit, fapt impardonabil pentru o femeie care trebuie să mențină, nu să distrugă relațiile interumane. Întrebată de către proprietar ce face, Julie îi răspunde direct: „nimic". Depresia o duce la relații nemediate cu ceilalți.[1]

Pe final, din depresivă, Julie va deveni îndoliată. Va plânge şi ne va arăta că s-a transformat în bine în filmul lui Kieślowski. Bocetul este semnalul sfârşitului unui proces psihologic. Lacrimile lui Binoche, în limbajul cinematografic a lui Kieślowski, sunt asemănătoare finalului din pornul heteronormativ în care actrița trebuie să aibă fața acoperită cu lichidul autentic, al *plăcerii-suferinței*. *Lacrimile lui Binoche sunt un* cumshot *în producția de*

[1] Juliette Binoche are în acest moment un corp în care muşchii, zâmbetul, fața sunt mobilizate pentru a-ți da senzația de golire, de efort de supraviețuire. E o muncă imensă în corpul actriței, poate munca unui călugăr zen de a se dispensa de „bagajele" superficiale şi de mintea care lucrează în neştire. Îmi amintesc că mi-a plăcut enorm actrița. Poate că m-am îndrăgostit. Dar niciodată, cred, nu am avut senzația ca îmi doresc corpul ei, al actriței de piatră. M-am îndrăgostit de munca ei, de cruzimea ei, de onestitatea cu care interacționează cu ceilalți. Şi m-am îndrăgostit de melancolia care o leagă de un trecut din care nu vrea să plece. Depresia lui Julie m-a făcut să-mi pierd accesul la dorința de „a poseda" un star de cinema. Aici, în blocajul dorinței, a întreruperii modului convențional de a vedea un corp seducător, se află potențialul politic al melancoliei lui Binoche.

fantezie a noii Europe unite; ele sunt aşteptate, dorite ca un moment al muncii pe care trebuie să o facă personajul pentru a putea merge mai departe. Lacrimile sunt produsul travaliului psihic, al despărțirii aparente de o depresie care te macină. Lacrimile sunt epilogul care funcționează ca substitut pentru sfârşitul fericit hollywoodian, în care fața îți este alterată de ceva necunoscut, pe care l-ai aşteptat şi la care ai muncit cu dedicație. Bocetul este aici orientat către viitorul care va veni, al copilului care se naşte, al apartamentului curățat de obiectele familiei care a murit, al muzicii pentru Consiliul Europei. Viitorul este nobil, unul al creației şi al transfigurării suferinței prin muzică, al anticipării momentului în care esticii au devenit deja noii capitalişti, dedicați în ruperea de melancolia trecutului.

Lacrimile din *Albastru* deschid o fantezie în care „concertul" european nu este doar momentul final al istoriei postsocialiste, ci şi unul în care vestica – starul de cinema – poate să sufere la închisoare. În alt film din trilogie, *Alb*, Dominique (Julie Delpy) şi, implicit, capitalismul vestic al frumuseții albe exorbitante sunt pedepsite prin aruncarea în închisoare. Închisoarea e văzută aici atât ca o instituție materială, prin privațiunile pe care le produce, cât şi ca relație de ataşament sexual, prin faptul că Dominique este îndrăgostită iremediabil de Karol, capitalistul polonez.

Alb este istoria şi fantasma transformării celor inferiori în noii stăpâni capitalişti. Pentru ca depresia să fie eliminată din istoria esticilor este nevoie de un moment al răzbunării. Există o dorință teribilă pentru foştii săraci şi disprețuiți ai Europei de a se transforma în noii condu-

cători.[1] În *Alb*, Karol Karol, un coafor polonez, nu poate să facă sex cu soția, Dominique, cetățeană franceză şi fost model. Asta se întâmplă în prima noapte, fapt de neiertat pentru Dominique, care îl va pedepsi teribil pentru impotență. Dominique îl va face pe Karol să ajungă un vagabond în ochii legii şi să fie urmărit de poliție pentru arderea proprietății franțuzoaicei. Şi mai umilitor, Dominique îl va obliga să asculte la telefon cum are orgasm, supremă umilință pentru bărbatul incapabil să mențină o erecție „polonează". Dar Karol o doreşte pe Dominique, aşa cum estul doreşte frumusețea, capitalismul fetişist al vestului. Karol, la pământ, dorindu-şi moartea, se va răzbuna şi va deveni fantezia capitalistă a stăpânului de mărfuri. La început, el lucrează ca bodyguard pentru un nou capitalist care speculează valută. Reuşeşte să investească „deştept" într-un teren, pe care Ikea îl doreşte pentru o viitoare achiziție imobiliară. Neavând nimic de pierdut, confruntându-se cu propria moarte, Karol devine stăpânul mărfurilor, cel care poate să o aducă pe Dominique la înmormântarea lui şi să o posede. Karol poate să restabilească relația tradițională de dominație, în care el o fute pe ea şi ea îl doreşte pe el. În noile condiții de putere şi de proprietate, erecția poloneză poate fi menținută, iar Karol va face ca răzbunarea să fie completă: modelul vestic, starul, femeia ajunge la închisoare şi este iremediabil îndrăgostită de el.

[1] Ea anticipează neoliberalismul actual care face ca Bernie Sanders, cel care ar trebui, teoretic, să fie un răspuns la neoliberalismul global, să fie gelos pe rapiditatea internetului românesc. Cei care sunt ierarhic inferiori au acum un internet mai rapid, şi prin urmare, sunt mai competitivi pe piața globală a mărfurilor.

În ultimul film din trilogie, Kieślowski ne oferă de fapt o falsă victorie a estului. În *Albastru*, esticii şi francezii trebuiau să se identifice cu figura lui Julie, care reuşeşte să treacă dincolo de tragedia teribilă pentru a ține doliu corect şi a se despărți de trecut. În *Alb*, ne putem identifica şi cu Karol, şi cu Dominique, şi putem jubila la sfârşitul acestui film în care esticul inferior reuşeşte să inverseze o relație de putere şi să devină dominant. Dar celebrarea este una falsă şi asemănătoare, de multe ori, cu satisfacția pe care unii dintre noi au avut-o față de spectacolul arestărilor şi condamnărilor DNA din România. Putem să jubilăm acum că cei inferiori pot să învingă, dar satisfacția este de scurtă durată. Plăcerea pedepsirii oamenilor răi face parte din retorica capitalistă care opune sistemul drept şi imparțial corupției regulilor. Capitalismul actual funcționează pe baza unei teze larg răspândite: „corupția este problema principală a capitalismului". Dar putem observa în filmele lui Kieślowski că acest Karol este deja o figură capitalistă, pe deplin asemănătoare lui Dominique, cea pe care dorea să o posede şi să o domine. Inversarea relației de putere în termenii pe care i-a oferit capitalismul global îi oferă puține motive de satisfacție lui Karol Karol. El a devenit investitorul autohton care îşi recuperează masculinitatea pierdută odată ce se transformă în bărbatul puternic cu bani.

Figura lui Karol este de la început una în care melancolia asumată nu este posibilă. Karol Karol are o depresie latentă, o incapacitate de a o face pe Domnique să juiseze.

Spre deosebire de Julie, Karol nu îşi îmbrăţişează depresia şi nu face ca simptomul, în termenii lui Tavia Nyong'o, să devină *sinthome*.[1], O altă lume ar fi putut fi imaginată tocmai prin îmbrăţişarea impotenţei. Karol Karol ar fi putut deveni un ciudat, poate un gay sau *queer*, odată ce nu ar fi dorit-o pe Dominique. Pentru Nyong'o, există o plăcere care refuză plăcerea normativă, a obiectului care trebuie dorit şi care, prin refuz, produce o altă lume. Karol Karol ar fi putut locui într-un interval al plăcerii care să nu fie definit de atracţia faţă de modelul francez, fiindcă Uniunea Europeană nu a fost dorită chiar de la început. Kieślowski, însă, alege să ne spună că povestea îndrăgostirii şi a respingerii vesticului defineşte estul european. De altfel, „autenticitatea" personajelor şi dorinţa estului de a domina vestul sunt o parte constitutivă a ideologiei îngropării socialismului.

Munca afectivă la liber şi greva melancoliei (Kristen Stewart este comunistă)

Ce se mai înmormântează în zilele noastre, în 2017? De pildă, care este noul aparat de producţie cinematografică a doliului în 2017? Doliul ţinut pentru trecut este dorit de neoliberali, pentru care democraţia capitalistă nu poate fi decât îmbunătăţită. Am văzut, în trilogia lui Kieślowski,

[1] Pentru o interpretare lacaniană a lui *sinthome*, care schimbă sensul metaforei lacaniane de la „plăcere fără obiect ori loc privilegiat" la spaţiul politic al noii posibilităţi de plăcere sexuală, vezi Tavia Nyong'o, „Do you want queer theory (or do you want the truth)? Intersections of punk and queer in the 1970s", în *Radical History Review*, vol. 100, 2008, MARHO: The Radical Historians Organization, Inc, pp. 103-119.

că vedetele de cinema, starurile sunt chemate să facă munca de gropar. Dacă orice alte proiecte sociale şi politice trebuie eliminate de la început, capitalul trebuie să rămână „natural”. Știm bine, comunismul nu se naște decât din depresia că societatea funcționează prost, că cei bogați vor rămâne bogați, iar săracii, săraci. Noul capitalism cere ca melancolia şi stările depresive să fie patologizate şi condamnate. Doliul înseamnă îngroparea finală a trecutului, un moment de oprire din travaliul depresiei. Dar depresia este anticapitalistă; de altfel, o figură amenință, poate cel mai mult, capitalismul: muncitorul care muncește afectiv, fără să fie plătit. Noua figură comunistă, cea a producătorului de muncă emoțională la liber, este o contrapondere la imaginea vedetei, a starului mobilizat să vândă produse ca şi cum ar exista în afara istoriei exploatării.

În *Norii din Sils Maria* (r. Olivier Assayas), Valentine (Kristen Stewart) este figura melancolică prin care un anumit tip de comunism este apelat şi mobilizat. Valentine este plătită de Maria (Juliette Binoche), o vedetă a cinematografului global, să îi fie asistentă. Val face însă şi alte munci, în afara organizării programului profesional al Mariei. Spre exemplu, ea o învață pe Maria cum să trăiască în prezența unei alte persoane, îi spune onest ce simte şi cum vede lumea. Val este o tânără capabilă să-şi contrazică şefa, să îi pese de ceea ce face şi să o conducă pe drumul depresiei. Dar munca pe care Val o face nu este reciprocă. Lumea Mariei şi a succesului ei este singura care contează în relația lor profesională şi, astfel, relația de muncă afectivă este inegală. Comunismul este cel care produce întreruperea relației de putere profesionale care ar fi trebuit să o ajute pe Maria, starul global. Maria trebuie să bocească acum un ideal, care nu mai este familia

pierdută în accident şi nici socialismul estic care a murit. Ea trebuie să se îngroape pe sine ca vedetă, adică să se omoare pe sine, actrița care deja nu mai este o marfă nouă, tânără şi atractivă. Maria şi Val sunt prinse în drama îngropării tinereții, care, ştim deja, trebuie produsă proaspăt neîncetat în neoliberalism. Iar Val este melancolica, cea care o ajută pe Maria să se poată vedea în afara circuitului capitalist. Ea este comunista care încă are potențialul afectiv să se revolte, să rămână în afara sistemului, să îi amenințe pe cei care se văd eterni în jocul mărfurilor globale.

Valentine (Kristen Stewart) este o imagine care condensează bine frica față de acei *millenials* care, în termenii nord-americani, sunt noua generație amenințătoare care schimbă relațiile de putere deja conservate în inima neoliberală. În 2014, aparatul de producție al doliului are o nouă țintă: îngroparea amenințării distructive aduse de tânărul ultra-tehnologizat. Frica de tehnologie şi de noua generație care articulează *totul* mai bine – dorința, sexualitatea, capitalismul tehnologic – este specifică neoliberalismului global. Comuniştii distrug procesul de creare a plusvalorii şi sunt ataşați melancolic de trecutul mort.

Să nu confundăm aici amenințarea comunistă a noii tehnologii, care îi depăşeşte pe cei care au vârsta anilor 2000, cu amenințarea hipsterilor. Hipsterii sunt aliații neoliberalismului. Ei sunt noua clasă tânără care nu îşi doreşte altceva decât integrarea într-un capitalism mai bun, mai funcțional, mai performant, mai decent. Frica de tehnologie este anxietatea în fața unui anumit tip anticapitalist, care neagă dorința de a extrage plusvaloare din muncitorii sistemului. Hipsterii sunt aliații capitalismului bun, ei sunt asemenea figurilor masculine ale

puritanilor coloniali în salopete, cu bărbi. Ei sunt figurile feminine care îşi doresc să devină noile superstaruri globale, seducătoare, autodistructive şi emanând sexualitate în permanență. În *Norii din Sils Maria*, Jo-Ann Ellis (Chloe Moretz) şi Christopher Giles (Johnny Flynn) sunt noile figuri hipster ale capitalismului. Ea e vedetă de cinema, el e scriitor, amândoi sunt deja prinşi într-un circuit în care ştiu cum să facă bani, să capete atenția media şi să fie în centrul vizibilității sociale. Mai mult, ei sunt foarte abili în obținerea a ceea ce îşi doresc, fără să intre într-o relație umană, directă cu cei pe care îi folosesc. Amândoi o flatează pe Maria, vedeta internațională, de la prima lor întâlnire, fiindcă ştiu că, astfel, pot obține ceea ce le trebuie profesional.[1]

Să nu ne lăsăm înşelați de promisiunea doliului. El a devenit, mai mult ca altădată, o relație de schimb. Este marfa pe care o cumperi pentru ceva anume: pentru a deveni mai bun, pentru a reuşi, ca Maria, să abandonezi o imagine falsă despre propria persoană. Doliul ca marfă poate fi cumpărat şi pentru ideea unui „nou început", ori pentru a obține capacitatea de a inova şi de a fi deschis. Doliul este un pretext pentru inaugurarea unei noi epoci şi a celebrării unui nou tip (de) uman. Maria este figura-marfă care trebuie să se despartă de trecut şi să accepte să fie înlocuită de noua generație.

[1] Spre deosebire de muncitorul nostru afectiv, Val, care o critică pe Maria şi pierde prin onestitatea ei, cei doi o folosesc fără scrupule pe actrița mai titrată. La finalul filmului, Maria o roagă pe Jo-Ann să joace o scenă într-un mod care ar avantaja-o, dar Jo-Ann, cu narcisismul unei Maria la optsprezece ani, îi refuză cererea. La fel ca Maria tânără, Jo-Ann nu poate să aibă empatie pentru cei care au pierdut deja în jocul global al mărfii.

Dar personajul Valentine ne spune de ce trebuie să nu acceptăm relația de doliu ca unic referent uman. Deşi avem motive să disperăm, putem să rămânem melancolici într-un mod anticapitalist. Există astăzi o generație care, prin practicile ei, prin inadecvarea ei, amenință vechea orânduire, cea care face bani şi putere. *Norii din Sils Maria* este o punere în scenă a despărțirii de idealul neoliberal. Figura lui Val, fantasmatică, cea a unui spectru care a venit deja, amenință alianța între elita coaptă şi noii hipsteri emergenți. Ea se simte confortabil în prezența camerei şi postează pe Facebook, Twitter şi Instagram de la 5 ani. Ea nu este hipsterița deja adaptată la globalizare, gata să conducă o corporație şi să fie creativă în fabrica nouă de tip Google. Noua Europă a lui Kieślowski din 1993, visul unității prin care esticii şi vesticii se regăsesc mai buni, este o fantezie epuizată. Valentine este asistenta care sperie prin onestitatea ei, prin modul în care îşi face munca afectivă neplătită. Ea este o nouă figură comunistă, cea a apocalipsei tehnologice, care nu vrea să facă bani din expertiză în lumea nouă.

Juliette Binoche este actrița care face legătura dintre filmul lui Kieślowski şi filmul lui Assayas.[1] Dar, atenție, deşi o însoțim acum pe drumul transformării de sine, nu ea

[1] La fel ca în *Albastru*, Binoche ține doliu, care acum este pentru o cauză bună, supraviețuirea ei în capitalism. Dacă în *Albastru* ea îngropa un trecut prost, în *Norii din Sils Maria*, ea se îngroapă pe sine ca star. Binoche jeleşte şi câteodată o face arătând absolut fabulos, ca şi cum ar fi vedetă de cinema fără efort. Doliul şi starul trebuie să meargă mână în mână. În *Norii din Sils Maria*, Binoche este seducătoare mai ales când ține discursul de la moartea celui care a lansat-o în teatru. Şi e seducătoare atunci când flirtează şi se răzbună pe un fost iubit care a rănit-o şi a abandonat-o. Doliul are materialitatea spectaculoasă a rochiei de seară care îți taie răsuflarea.

este în centrul peliculei. Focarul incandescent al filmului este acum Kristen Stewart, cea care munceşte neplătită pentru ca Binoche să poată fi star. Stewart nu este lipsită de abilități în noul capitalism. Ea stăpâneşte *multitaskingul* şi este mai mult decât o actriță reputată, este corpul tânăr, viu, tatuat, care vomită şi care îşi ține şefa şi prietena ancorată în realitatea unei lumi pe care nu o înțelege. În aparență, Kristen Stewart, liceana care seduce vampiri şi vârcolaci, se jertfeşte pentru a o aduce pe Binoche pe culmile nietzscheene ale omului nou. Dar, odată ce Binoche s-a transformat, Stewart trebuie să dispară din poveste, ca o un strigoi a cărui misiune este să ne arate că comunismul este posibil în viitor.

Există şi un erotism special al melancolicei comuniste Kristen Stewart. Personajul ei ne arată cum funcționează generația nouă anticapitalistă. Activismul ei este legat de acea crimă pe care noii comunişti trebuie să o comită. Starul global trebuie ucis, ca figură a autorității, iar criminalul nu poate fi decât un muncitor neplătit pentru munca lui. Depresia este greva unei generații care refuză producția de scandal instantanee, cea a celebrității-fulger. Există, în clasa de mijloc, în generația care s-a realizat, o frică teribilă față de lumea nouă, care vine din urmă, dar care nu vrea să se integreze. După criza prelungită a economiei globale, vechiul capitalism se teme de noua umanitate. Dar noua umanitate nu înseamnă *Uber*, nu înseamnă noul start-up şi nici noul film HBO care îl va depăşi pe precedentul. Noua umanitate stă în umbră şi lucrează într-un mod pe care lumea veche nu îl înțelege. Ceea ce ştim este că cineva lucrează pentru tine, este plătit ca tu să fii mai vital, mai viu şi să trăieşti în lumea tabletelor umblătoare. Cineva este plătit ca blogspot să funcționeze, ca *wirelessul* sa fie în casa ta acum, ca tu să

îți pui corpul în poziții dificile la yoga. Munca e în altă parte, muncitorii sunt invizibili. Corpul dur al lui Kristen Stewart înlocuieşte lacrimile lui Juliette Binoche. În *Norii din Sils Maria* nu mai avem lacrimi. O lume nouă apare aici şi noi nu o înțelegem prea bine.

Triumful proprietății? Nu încă. Şi noi îi răspundem prin relații perverse cu poliția şi mama

> Proprietatea stă la baza subiectivității burgheze, subiectivitatea proprietarului. Dar ea este şi la baza subiectivității subalternului, a subiectului care nu are proprietate.
>
> McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto*[1]

> Am ajuns să ştim prea bine. Politica-democrație este cea în care opțiunile sunt limitate, jocurile sunt făcute de un anumit număr de oameni cu bani, iar scandalul este întotdeauna performat după convenții ştiute, uşor obosite.
> Politica, reinventarea politicului, partidele, partidele ca motor al democrației, democrația poporului, democrația ca reprezentare a voinței poporului – iată un dispozitiv polițienesc produs în permanență. Noua clasă vrea să protejeze viața politică moartă a democrației liberale. Viața poliției produce singura lume care poate fi imaginată astăzi, cea a lui *iohannispontabăsescuhillarydragneatrumprahoy*.
>
> Colectivul anarhist „Fără nume", Bucureşti 2016

Pentru a schița harta sexului anticapitalist, am fost, rând pe rând, strigoi, răi şi urâți, am avut orgasm aşa cum nu trebuie, am făcut istorie socială, am rămas melancolici. Ce

[1] McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto*, Cambridge, Harvard University Press, 2009, p. 77.

ne mai rămâne de făcut? Multe. În pasul următor ne vom imagina o nouă relație cu instituțiile disciplinării considerate exclusiv represive, ca poliția și mama.

Dacă trăim într-o ordine stabilită de poliție, și dacă politica nu este decât un act care apare uneori și atât, ce este de făcut? Filmul lui Corneliu Porumboiu *Polițist, adjectiv* (2009) ne arată că, în corpul polițienesc, există scandal și rezistență la ordinea actuală a proprietății. Dar rezistența este aici deja pierzătoare, pentru că rebelii vor o proprietate ordonată, nu anarhie. Într-o teorie anticapitalistă, poliția trebuie să fie abolită, nu doar contestată din interior. Pe de altă parte, filmul lui Călin Netzer, *Poziția copilului* (2013), ne arată că melodrama este o specie estetică proprie restabilirii valorilor burgheze, care sunt temporar interogate și subminate. Disperarea mamei din filmul lui Netzer, cea care, în mod pervers, vrea să mențină o relație nesănătoasă cu fiul, trebuie să fie punctul de plecare pentru refuzul lumii „corecte" și vestice, deoarece colonialismul vestului reprezintă poliția care se vinde ca instanță morală universală.

Poliția și mama

De ce trebuie să ne reorientăm afectiv și sexual în relația cu poliția și cu mama? Există o capcană pe care trebuie să o evităm: să devenim polițiști atunci când ne răstim la poliție, fiindcă există riscul să devenim mai capitaliști, mai antreprenori, mai distructivi cu rivalii noștri când vrem să refuzăm instituțiile represiunii. Poliția capitalistă a devenit prea mult urâtul din povestea noastră, a celor care o urăsc. Este nevoie de imaginarea

unui nou raport cu ea; relaţia erotică actuală cu poliţia trebuie să devină anormală, abjectă, perversă. Poliţia şi mama sunt termeni înţeleşi cu o anumită „proprietate" care trebuie anulată, dar şi tolerată ca instrument profund al plăcerii erotice din corpurile noastre. Poliţia trebuie denaturalizată şi văzută nu doar ca instrument de represiune, ca instituţie sau ca figură parentală represivă. Poliţia poate fi sexy nu pentru ceea ce este ea neapărat, ci pentru ce îi putem face. Poliţia poate să facă şi ce vrem noi câteodată, dacă ştim cum să cerem ceea ce ne dorim. La fel ca poliţia, mama poate să fie şi ea altceva, ceva în afara registrului strict represiv. Mama poate să fie şi altceva decât o figură asexuată, fără sentimente, care ne omoară cu prezenţa ei. Ca să devenim perverşi, avem nevoie de distrugerea figurilor pe care le asociem prea uşor cu represiunea.

Ce avem cu poliţia? De ce este importantă ea în discuţia noastră? Cea mai clară expresie a raportului dintre politică şi poliţie îi aparţine lui Jacques Rancière.[1] Pentru el, ceea ce numim în mod curent politică – adică partide, alegeri, ideologii liberale – ar trebui numit poliţie. Schimbarea aceasta de termeni este o intervenţie radicală pentru modul în care percepem şi simţim lumea din jur. Dacă procedurile de organizare a puterii şi a consensului politic sunt acum poliţie, atunci ele sunt expuse ca producătoare de inegalităţi. Poliţia reprimă un anumit regim al vizibilului, care e nenatural şi, în sensul acesta, pervers. Din cauza

[1] Vezi Jacques Rancière, *Disagreement*, trad. de Julie Rose, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 21-43.

poliției, nu putem vedea actele politice care distrug „naturalul" din tehnologia democrației reprezentative. În același timp, poliția este productivă, pentru că îți cere să produci viața, corpul și sexualitatea după anumiți parametri.[1] Instituțiile puterii nu doar că cenzurează, dar, mai important, produc și un câmp a ceea ce ești, a ceea ce poate fi spus și a cum poate fi spus.[2]

Poliția, adică ceea ce este numit de obicei „politică", nu este exclusiv rea. Ea nu trebuie doar condamnată și aruncată la coș. Poliția poate sa fie bună sau mai puțin bună ori rea, în funcție de raportul ei cu egalitatea. Ceea ce știm cu siguranță este că poliția s-a născut istoric pentru a stârpi revoltele care puneau ordinea capitalistă sub semnul întrebării.[3] Între 1840 și 1880, poliția americană s-a dezvoltat în centrele industriale urbane din Statele Unite ca aparat birocratic de disciplinare a celor care contestau

[1] De pildă, dacă te duci la un ghișeu cu o cerere, poziția corpului pe care o adopți în fața funcționarului îți produce o anumită subiectivitate și o anumită relație cu puterea politică. De cele mai multe ori, te apleci la ghișeu. Dar biopolitica corpului aplecat nu este doar negativă, ca mod de a umili o persoană. Există și o biopolitică pozitivă, prin care, dacă alegi să te transformi într-o persoană fericită, devii mai disciplinat în relația ta cu capitalismul. De pildă, magazinele bio în Romania sunt un simptom al unui proces mai larg în care viața este fabricată pentru a deveni „naturală" și „sănătoasă".

[2] Instituțiile politice fac din poziția corpului tău „politică", adică produc un mod de a trăi prin disciplinarea trupului tău. Așadar, în teoria politică a lui Rancière, poliția nu este doar polițistul care „vine și îți ia toată marfa", ci și funcționarul care îți primește dosarul în spatele ghișeului.

[3] Vezi Sam Mitrani, *The Rise of the Chicago PoliceDepartment: Classand Conflict, 1850-1894*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, pp. 1-3.

formele impuse de proprietate.[1] Poliția este legată istoric şi de organizarea violenței împotriva sclavilor care trebuiau disciplinați. Ca atare, democrația liberă şi poliția au o istorie comună a emergenței. Dar poliția nu este o simplă instituție represivă, ea este, de fapt, situația care permite ca politica sa fie posibilă. Politica este o provocare la adresa naturalului poliției, la adresa unui regim care este considerat singurul posibil; ea este şi o formă de conflict, prin care cei nedreptățiți îşi exercită egalitatea.

Când politica se manifestă, ne spune Rancière, printre alții, ea apare ca un scandal al nenaturalului, care ne surprinde.[2] Din acest motiv, trebuie să scăpăm de obsesia partidelor şi democrației reprezentative. Trebuie să suprimăm noua clasă sexuală, care se află în noi şi este produsă în permanență prin corpurile şi practicile noastre. Şi o putem face prin relația erotică pe care o stabilim cu

[1] *Ibid*., p. 3.

[2] Teoria lui Rancière ne propune să regândim termenul „politică" cu ajutorul a trei paşi conceptuali importanți. Mai întâi, „politica" este un act al dez-identificării, care ne ajută să ne debarasăm de acea categorie a percepției pe care o considerăm de la sine înțeleasă. Cu alte cuvinte, actul politic are loc atunci când scapi de categoria identității care îți este atribuită în capitalism. În al doilea rând, „politica" este enunțarea unei nedreptăți. Ea e articulată ca injustiție pentru a critica acea ordine presupusă ca fiind corectă. Ea poate fi un strigăt, un urlet animalic, o privire urâtă, o cerere de ajutor. În al treilea rând, politica este un act al întreruperii ordinii date de către cei care sunt lăsați fără proprietate. Poate fi o tăcere (acolo unde trebuie să existe un discurs) ori poate să fie o situație care determină să apară muncitorii invizibili (acolo unde ar trebui să fie o extragere lină, fără întreruperi, de plusvaloare). Pentru o clarificare elaborată a celor trei paşi, vezi Oliver Davis, *Jacques Rancière*, Cambridge, UK, Politiy Press, 2010, în special capitolul al III-lea, „The Mature Politics".

figurile inferioare, disprețuite. Politica se mobilizează împotriva reprezentării curate, a curățării de impurități; ea este o apariție a întreruperii, a scandalului, a performativului care te face confuz, te face curios şi te scoate din țâțâni. Politica este asemănătoare sexului „rău". Te surprinde şi te face să îl repeți, deşi ştii că asta e imposibil.

Proprietatea din inima poliției

Polițist, adjectiv este un film despre poliție, proprietate şi ce anume se întâmplă atunci când un polițist deranjează proprietatea actelor polițieneşti. Filmul începe cu o urmărire. Cristi (Dragoş Bucur), un polițist obişnuit din Vaslui, un oraş ploios de provincie, este pe urmele lui Victor (Radu Costin), un adolescent care fumează haşiş. Băiatul are un rucsac în spate şi pare în gândurile lui. Cristi merge, ca slujbaş, în urmărire, plictisit şi fără tragere de inimă. Munca, atunci când se întâmplă, este plictisitoare şi inutilă. Polițistul strânge chiştoacele de după băiat şi înțelegem că vrea să strângă probe legate de consumul de droguri. În scena următoare, polițistul se întoarce la locul de muncă. Culoarele sunt cenuşii, munca este deprimantă. Fața lui Cristi nu exprimă multe. El sună un procuror cu care vrea să se întâlnească. Poliția este aici o reprezentare a plictisului, a ternului în manifestarea lui directă, a muncii fără rost. Este o instituție deja alienată, ruptă de circuitul de producție, în afara timpului şi pare că nu produce mai nimic folositor. În schimb, pentru cei aflați în conflict cu ea, produce sentimentul că cineva te controlează şi eşti urmărit. Dar dacă faci parte din instituția poliției, simți că eşti parte a unei birocrații care te sufocă şi nu te lasă să îți faci meseria bine.

Problema proprietății, a ceea ce se face şi a ceea ce e corect, apare din prima conversație a filmului. Deşi mai târziu vom înțelege că polițistul tânăr chestionează, prin comportamentul lui, o anumită proprietate a instituției poliției, el este la început distribuit în rolul celui care aplică legea. Un coleg îl roagă să îl primească la un meci de tenis cu piciorul. Cristi îi spune „nu" şi aici se manifestă prima dată ca polițist, ca instanță care interzice. Cererea este respinsă, iar nedreptatea este simțită şi articulată. Colegul polițist îi cere lui Cristi să îşi explice decizia. Acesta îi spune că există e o lege nescrisă: cei care joacă fotbal prost joacă şi tenis cu piciorul prost. Colegul se enervează şi îl acuză de ipocrizie, îi cere să nu mai folosească legea pentru a justifica o alegere pe care deja a făcut-o. Dar Cristi nu e multă vreme arbitrul legii. În scena următoare, el se transformă din cel care aplică legea, adică cel care spune cine trebuie să intre sau nu pe uşă, în cel care bate la uşa legii.[1] Cristi se îndreaptă spre biroul procurorului care trebuie să avizeze dosarul de urmărire al lui Cristi. Dintr-o discuție anterioară înțelegem că întâlnirea cu procurorul este foarte importantă, mai ales că nu ştim care este relația dintre cele trei figuri ale poliției. În ierarhia puterii din film, Cristi este tânărul polițist, polițistul-şef (Vlad Ivanon) este cel care trebuie să îi administreze pe subordonați, iar procurorul (Marian Ghenea) este legătura cu sistemul de justiție.

Din discuția cu procurorul aflăm că polițistul nostru, Cristi, îl urmăreşte pe suspect, Victor, deşi nu vrea să îl aresteze. El spune povestea cu capul aplecat, ca şi cum i-ar

[1]Vezi şi Franz Kafka, capitolul IX: În catedrală, în *Procesul*, trad. de Gellu Naum, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965, unde Joseph K. bate la uşa încadrată de gardieni.

fi ruşine de ceea ce face. Procurorul pune întrebări scurte, din care înțelegem că vrea să vadă de ce natură e delictul şi dacă merită adus în instanţă. El crede că urmăritul e traficant, deşi poliţistul îi spune clar că Victor nu vinde haşiş.

Instituția poliției este şi cea a conflictului dintre o generație nouă, deja „europeană", care vrea să îşi facă munca corect (Cristi), şi o birocrație învechită a statului, care este acolo doar pentru a pedepsi (procurorul şi poliţistul-şef). Poliţistul bun este cel care vrea să facă poliție inteligent, cel care îşi face treaba competent, în timp ce procurorul nu este interesat decât de aplicarea legilor în vigoare. La prima vedere, cei doi sunt într-o relație de simpatie, procurorul fiind un protector al tânărului poliţist. Dar procurorul nu este un simplu element birocratic care nu înțelege ce i se întâmplă. Dimpotrivă, el are o percepție corectă din poziția lui de membru al poliției capitaliste. Cristi vrea să întrerupă regimul dat al proprietății şi crede că procurorul îi poate fi aliat. În schimb, procurorul, prin natura poziției lui în elita locală a puterii, nu îl poate proteja, iar Cristi nu înțelege asta. Procurorul îşi doreşte ca tânărul inocent să fie surprins în flagrant, fiindcă că nu vrea ca ancheta să se atingă de Alex Iancu (Alexandru Sabadac), fiul unui antreprenor local, membru al ierarhiei puterii din Vaslui. Procurorul îşi doreşte menținerea regimului de proprietate în care cei bine plasați social sunt de neatins. Din acest moment, Cristi va înțelege că există deja o împărțire a vizibilului şi a proprietății, pe care el o poate contesta cu foarte mare greutate.

Pe lângă conflictul generațional, discuția dintre procuror şi poliţist surprinde şi o altă obsesie a poliției române: cea a vânzării spațiului național prin *branding*. La pro-

blema lui „cum se poate vinde mai bine?" se ajunge odată ce Cristi deschide discuția despre nunta lui, pe care vrea să o sărbătorească la Praga. Procurorul este cel puțin iritat de ideea că noua generație face turism la Praga. El vrea ca turismul local, adică Braşovul, să se vândă mai bine. Dar Praga este un model în direcția propusă de Cristi, atât turistic, cât şi social. Cristi îi spune procurorului, care se autointitulează „tăticul", că fumatul de droguri uşoare nu trebuie criminalizat. Procurorul nu este de acord şi îi sugerează că ar trebui să facă turism în Braşov. Marfa locală şi modul în care trebuie vândută ea sunt temele care definesc relația dintre cei doi. Naționalismul „vândutului mai bine", opus cosmopolitismului european, pare să fie conflictul de adâncime din povestea lui Porumboiu. Opoziția dintre naționalism şi europenitate este, însă, subordonată unui anumit proces al vânzării, în care categoriile de bază ale proprietății sunt definite de căsătorie, turism şi vânzarea de marfă. Procurorul îi spune tânărului Cristi că banii trebuie investiți în România şi că trebuie consumați cum trebuie. Alte forme de consum ilegale, ca jointul, trebuie penalizate. Cristi nu ar trebui să critice elita proprietății din Vaslui, ci să devină, la fel ca procurorul nostru, un membru al ei. El trebuie să vadă ca naționalismul economic este calea de succes pentru obținerea unui statut social respectabil.

Proprietatea este tema care organizează nu numai ce este posibil în film, dar şi ce anume nu poate fi investigat de polițist. Structura proprietății este tabu, pentru că ea defineşte relațiile de putere din orăşelul unde Cristi lucrează în slujba statului. Odată ce reconstituim paşii următori şi traseul pe care îl parcurge polițistul, aflăm amănunte despre ce se poate şi ce nu se poate investiga.

Dacă Victor este elevul pe care Cristi nu vrea să îl surprindă în flagrant, Alex Iancu este elevul pe care polițistul vrea să îl urmărească. Cristi află că Alex este fiul unui patron de firmă de construcții și înțelege că opoziția procurorului de a-l investiga pe acesta are de-a face și cu o probabilă legătură între procuror și patron.

Depresia lui Cristi – și sentimentul lui de inutilitate – sunt, așadar, generate de o anumită structură a proprietății, care face ca unele acțiuni să fie posibile, iar altele imposibile. Cristi revine la viața lui cotidiană, la urmărirea banală și la mâncatul supei în singurătatea propriei case. Pentru a clarifica ce poate fi făcut, Cristi se întâlnește cu Alex, turnătorul, la restaurant. Acolo, Cristi îl supune la câteva teste. Află că Alex nu bea și că nu fumează de frica tatălui, dar că poate să fumeze hașiș, pentru că tatăl lui nu știe cum miroase hașișul. Alex vrea să se protejeze de Cristi și nu îi spune nimic despre relația lui cu Victor sau despre motivele pentru care ar vrea să îl denunțe la poliție. Cristi înțelege din ce în ce mai bine că el nu atacă doar o relație de putere, între el și șeful de poliție, ci un întreg sistem, astfel orientat încât anumiți oameni, ca Victor, să piardă și să ajungă la închisoare.

Secvența următoare arată potențialul politic al denaturalizării ierarhiei orașului de provincie. Dacă proprietatea este în centrul relației poliției cu infracțiunea, povestea lui Porumboiu este spusă astfel încât privitorul nu mai este proprietarul imaginii. Unghiurile sunt strâmte, limitate de anumite bariere spațiale, precum ușile, ferestrele, casele. Privirea nu mai are proprietatea spațiului curat și este circumscrisă unor obstacole. Aici, Porumboiu ne transformă în perverși pentru a înțelege cum funcționează poliția.

Suntem puşi într-o poziție de *voyeur*, adică simțim plăcere din actul de a fura din intimitatea unui om. Scena la care mă refer este cea în care Cristi mănâncă la masă. Mai întâi, din încadrare, privitorul înțelege că povestea proprietății poate fi spusă şi prin restrângerea accesului la ceea ce poate fi văzut. Cadrul este filmat ca o bucată de viață banală şi non-cinematografică. Scena este încadrată de uşă, astfel încât avem senzația că tragem cu ochiul la o scenă pe care nu ar fi trebuit să o privim, dorindu-se o dezechilibrare a subiectului care îşi asumă proprietatea imaginii, a celui care ştie deja ce să vadă. În al doilea rând, secvențele în care Cristi mănâncă sunt voyeuristice prin senzația de interzis, mereu intensificată. Noi nu ar fi trebuit să vedem cum ia masa polițistul şi, totuşi, camera stă mult timp pe fața actorului, dar şi oblic, în raport cu el. Procesul digestiv, prin care polițistul digerează mâncarea, dar şi procesează ce anume se întâmplă cu munca lui, este filmat pe îndelete, ca parte constitutivă a vizibilului. Porumboiu încearcă să ne ofere o anumită reprezentare a invizibilului, a părții ascunse a poliției. Cristi nu apare în uniformă, aşa că identitatea lui profesională este ținută undeva departe de conştiința privitorului. Suntem aruncați în digestia unei intimități greu de suportat şi pe care nu ştim cum să o tolerăm. *Aşa cum investigația lui Cristi amenință să descopere legături care nu trebuie văzute la nivelul ierarhiei oraşului, cadrul lui Porumboiu anulează temporar relația privitorilor cu proprietatea capitalistă.*

Proprietatea este relația care organizează relațiile umane din film. Ea nu este importantă doar în cazul fumatului ilegal, ci şi în relațiile de căsătorie şi în cele din apartamentul comun. Cristi îşi pune berea pe unitatea

calculatorului, dar soția i-o ia și o pune pe masă. Lucrurile au o anumită ordine stabilită, o proprietate, iar Cristi se izbește din când în când de modul în care ceea ce este corect domină subtil organizarea a ceea ce se poate face și spune. Iritat – să spunem că Cristi are un „atașament iritat" față de locul în care ar trebui să se relaxeze –, el începe să-și hărțuiască soția, care ascultă o melodie la calculator.[1] Ea nu vrea să se angajeze în ceartă și îl evită, dar el îi spune că versurile cântecului nu au noimă, răspunzând furios la întrebarea pe care singur și-o adresează: „ce-ar fi câmpul fără flori și marea fără soare?". Răspunsul lui vrea să restabilească soliditatea proprietății lingvistice: marea e mare, soarele e soare. Proprietatea termenilor e clară pentru el, este dată de DEX. Încercarea de a stabili proprietatea termenilor este răspunsul lui Cristi la amenințarea generată de faptul că nu el este proprietarul casei. Pentru el, corect este o problemă de „cum poate fi ocupat spațiul comun". Partenera lui ascultă muzică, visează și vorbește despre imagini imaginate; el se uită la televizor, cu o bere în mână și o hărțuiește pe ea, care devine rece, și începe să facă analiză de text. Ea îi explică lui Cristi că există anumite figuri de stil în cântec, de pildă, anafora, care stabilesc relații între cuvinte. După ce i-a explicat ce anume se întâmplă în cântec, află că soțul ei a băut și că e supărat în legătură cu o poveste de serviciu. Îl trimite la culcare, odată ce îl blamează cu un ton condescendent: „ai băut mai mult decât trebuie". El se duce la culcare și își cere scuze, ușor vinovat, pentru că nu a spălat vasele.

[1] Pentru „atașamente iritate" ca moduri de a înțelege opoziția față de heterocapitalism, vezi Oliver Davis, „Rancière and Queer Theory: On Irritable Attachment", *Borderlands* 8:2, 2009, pp. 1-19.

Scena domestică ne transmite că proprietatea nu se referă doar la relația de poliție dintre şef şi subordonat din aparatul de represiune. Ea este produsă în permanență şi în relațiile de familie, în care „proprietatea" este contestată, reprodusă, făcută vizibilă. Scena de familie în care Cristi vrea un DEX pentru a stabili că „are dreptate" va anticipa scena finală în care va fi disciplinat de şeful lui cu ajutorul unui DEX. Pentru că DEX-ul, Academia Română, căsătoria sunt instituții care stabilizează distribuția inegală a resurselor, ne putem da seama deja că revolta lui se va sfârşi trist. Cristi, revoltatul care vrea să conteste sistemul, crede prea mult în ideea de proprietate pentru a o putea contesta eficace. La fel ca şeful de poliție, soția are o poziție superioară în ierarhia casei. Cristi este disciplinat tocmai pentru că vrea să conteste ordinea casei şi este făcut să se simtă vinovat pentru că a băut, adică a încălcat regulile casei.

În scena următoare, Cristi se transformă dintr-un personaj care vrea să stabilizeze proprietatea, în cel care o critică şi face ce nu ar trebui să facă: îl urmăreşte în continuare pe Alex, care are o viață privilegiată față de Victor, băiatul pe care îl toarnă. Cristi vrea să îşi facă meseria corect şi să îşi demonstreze intuiția. Aşteptarea pare să fie calitatea cea mai importantă în meseria lui. El ştie ca Alex este vinovat pentru traficul de haşiş şi îi propune comandantului să studieze această pistă.[1] Mai târziu, îl vedem pe străzi şi în curtea şcolii, unde încearcă

[1] Polițistul rebel nu urmează regulile instituționale ale uniformei, ci le apropriază pentru a face ce crede el că trebuie făcut. Rebeliunea lui îi organizează şi interacțiunile cu instituția represivă. Evită şedințele din instituție, unde i s-ar cere, probabil, să îl aresteze pe Victor.

să găsească fie un fir nou, fie o dovadă că intuiția lui este corectă. Dar deja știm că revolta nu va dura. Cristi primește telefon de la comandant, care vrea să îl vadă neapărat. Din nou, este în joc protejarea acelei relații de proprietate pe care Cristi nu trebuie să o atingă.

În altă ordine de idei, titlul filmului ne determină să ne întrebăm ce anume definește poliția. Pentru Cristi, poliția pare să aibă un anumit rol, cel de a afla cine este în spatele unor crime. Pentru el, polițistul este, ca Sherlock Holmes, un căutător al adevărului. Însă „polițistul" nu a fost niciodată un căutător al adevărului. Holmes a fost un personaj inventat pentru hrăni imaginația Londrei victoriene și aristocratice cu povești despre cartiere mizere și proletari amorali. De fapt, și asta ne-o arată și Sherlock Holmes, poliția este o instanță menită să apere proprietatea capitalului. Cristi va învăța că poliția este legea, că ea poate să definească ce este și ce nu este legal. Legea poate fi schimbată, așa cum poate fi transformată dintr-un *nici un* în *niciun*, de către cei care au putere, în cazul de față, Academia Română. Cei care definesc regulile pot să le schimbe, nu cei care trebuie să le aplice așa cum sunt. La fel ca Academia Română, comandantul Anghelache își folosește autoritatea pentru a-i spune lui Cristi că e bolnav dacă nu vrea să rezolve cazul așa cum vor ei să îl rezolve.

Anghelache se comportă cu cei doi polițiști din subordine ca și cum i-ar fi elevi, doi copii care nu înțeleg vocabularul de bază al autorității. Cristi îi rezistă lui Anghelache și îi spune că nu face flagrant. Anghelache, în schimb, le transmite celor doi subordonați că el face maieutică, adică află adevărul de la ei, deși ei nu îl cunosc. Relația dintre poliție și maieutică sau filosofia socratică nu

este întâmplătoare. După Rancière, platonismul s-a născut ca o metodă de a spune cizmarului să rămână cizmar, adică de a naturaliza anumite relații de putere ca legitime. Maieutica, de fapt, îi serveşte comandantului ca tactică de a oferi o lecție celor care nu au înțeles cum funcționează puterea. Este tactica prin care Cristi este transformat dintr-un egal al comandantului în subordonat, o tactică prin care cizmarul este obligat să asculte de autoritate.

Refuzul lui Cristi este refuzul unei generații care vrea să îşi facă datoria aşa cum trebuie față de o generație care îi spune să acționeze după regulile deja stabilite. Momentele de tensiune din final sunt puternice fiindcă acolo se joacă definiția poliției ca instituție de represiune. Dacă polițistul şef vrea un DEX, îl vrea pentru a se folosi de o autoritate care îi confirmă punctul de vedere. Cristi oferă o altă definiție a cuvântului „conştiință", definiția lui, diferită de cea autoritară a DEX-ului, pe care şeful o mobilizează pentru a-şi impune voința. „Eşti grav, eşti foarte grav" este sentimentul pe care comandantul îl exprimă când Cristi îi va transmite că „nu, nu îl arestez" pe Victor. Pentru comandant, Cristi suferă de o confuzie legată de rolul legii. El este un polițist care aplică legea, nu un judecător.

În filmul lui Porumboiu, proprietatea burgheză va învinge pentru că ea este protejată de ierarhia-poliție. La final, Cristi i se supune comandantului şi îl arestează pe băiatul care consumă haşiş. Anghelache îşi disciplinează inferiorul cu ajutorul DEX-ului, care reprezintă aici instrumentul ordinii şi al clarității. Asemănător maieuticii socratice, iluminismul este o strategie a poliției canalizată către disciplinarea cetățenilor revoltați. Anghelache, un Kant al poliției române, este dialecticianul care îi impune

subordonatului să vadă ce este de bun simț. El îl pune pe Cristi să citească definițiile din DEX şi să vadă singur că ceea ce gândeşte e greşit. Ca un bun învățăcel, Cristi îndrăzneşte să gândească cu propria minte (*sapere aude*, nu?), dar mintea individuală nu poate intra în conflict cu normele deja stabilite ale societății. Anghelache îi spune cum trebuie să procedeze, mai exact, să îşi facă meseria cum trebuie. Polițistul este cel care aplică legea şi atât. Comandantul îi demonstrează că „poliția" vine din greacă, de la *polis*, care înseamnă „oraş", sau de la cei care conduc oraşul. Poliția este reprezentanta puterii, a celor care definesc ordinea rolurilor sociale. Filosofia platonică se întâlneşte cu iluminismul german pentru a-l disciplina pe revoltat, iar Anghelache vrea să naturalizeze relația de putere, să o facă anistorică şi să îi ascundă caracterul contingent şi deschis schimbării.

Pe de-o parte, filmul lui Porumboiu ne propune să gândim ce înseamnă poliția, dar, pe de alta, el restrânge şi anesteziază posibilitatea revoltei față de instituție. Actul de rebeliune a lui Cristi este un protest care vrea să apere proprietatea legii. DEX-ul din discuția cu soția, vizita tinerilor căsătoriți la Praga, barierele pe care Cristi le pune unui coleg pentru participarea la tenisul cu piciorul, toate sunt forme de susținere a regimului actual de proprietate. Personajul Cristi este construit pentru a eşua în încercarea lui de a contesta poliția, pentru că el este deja poliție.[1]

[1] Cristi pare că împărtăşeşte convingerea că ceilalți, polițiştii mai în vârstă, sunt inutili sau deja corupți de instituție. Colegul din scena finală pare să fie descris mai degrabă ca un bărbat lipsit de inteligență, care doar supraviețuieşte ca polițist. Nu există nicio o sugestie de cooperare sau de acțiune colectivă. În afara unei vagi opoziții față de comandant,

De altfel, filmul lui Porumboiu nu lasă nicio posibilitate reală ca puterea să fie pusă la îndoială. Pentru a demonta orice formă de rezistență, scena finală ne arată că rebelul este disciplinat. Confruntarea dintre Anghelache şi Cristi repetă umilința pierderii. Poliția a învins din nou şi, odată cu ea, aparatul de represiune asociat, din simplul motiv că ne aşteptam să învingă. La un anumit nivel, Porumboiu şi personajul lui, Cristi, vor să fie învinşi, să ne pună în fața umilinței disciplinării. Există o plăcere sadică la Cristi de a restabili plăcerea pierderii, a învinsului. Sadismul său, însă, nu va fi canalizat către forme eficiente de cooperare, fiindcă nu există nicio investiție a plăcerii în reuşita opoziției.

Ultimele secvențe sunt cele care restabilesc ordinea finală a proprietății. Aflăm un anumit adevăr, mai exact, că există două feluri de oameni, cei care decid şi cei care se supun deciziilor. Deşi rolurile par statice, ele se schimbă în context. Deşi Cristi a pierdut ca judecător al legii, există şi un spațiu în care capătă mai multă putere. Filmul se termină cu un cadru unde polițiştii joacă tenisul cu piciorul. Acolo, pe teren, Cristi este cel care aplică legea. Relația de proprietate pe teren este clară, el este proprietarul jocului, unii pot să îl joace, alții nu, în funcție de voința lui. La final, îl vedem pe Cristi că desenează pe tablă harta locului în care va avea loc flagrantul. Cristi a

---

nu există niciun moment de alianță politică. Cristi nici măcar nu-şi discută problemele cu soția. Înțelegem, astfel, că personajul principal nu se poate alia cu alte personaje împotriva comandantului. Dimpotrivă, Cristi apelează la procuror, ceea ce arată că el foloseşte relații deja ierarhizate pentru a se opune comandantului. Relațiile orizontale, de colegialitate ori de prietenie nu există ca forme alternative de viață.

cedat şi face ceea ce poliția-instituție vrea de la el. El este subalternul, cel fără proprietate, cel care face ceea ce i se cere. Legea, comandantul, ierarhia par să fi învins. Dar ele au câştigat pentru ca noi să simțim umilința pierzătorului, adică să învățăm că vom pierde la rândul nostru. Munca afectivă pe care filmul o face constă în eliminarea sentimentului că te poți opune nedreptății. Va trebui să ne acceptăm disperarea mai conştient, ştiind, împreună cu Porumboiu, că rezistența la proprietatea ierarhiilor capitaliste e inutilă. Dar poliția poate fi denaturalizată, la fel cum pesimismul lui Porumboiu nu este singura reacție pe care o putem avea față de poliție.

Proprietatea, mama şi cum să ne cutremurăm în fața corupției

Filmul lui Porumboiu nu este singurul care vorbește despre o posibilitate falsă de a rezista poliției. *Polițist, adjectiv* este povestea rezistenței inutile, circumscrise istoriei şi instituțiilor capitaliste. Răul absolut al noului val din cinematograful românesc, Vlad Ivanov (căpitanul Anghelache), este cel care trebuie să îl normalizeze pe Cristi. Dar Anghelache va putea face asta doar pentru că polițistul tânăr este deja disciplinat. Cristi este deja parte a unui mod de a visa la proprietatea burgheză. El creează un scandal al egalității pentru că vrea să protejeze un tânăr, un pion în rețeaua capital – droguri – poliție. El vrea să extindă ordinea egalității şi, ca atare, destabilizează ordinea ierarhică a lui „cine trebuie urmărit" şi „cine e vinovat". Cristi nu îi apară pe defavorizați, cât destabilizează polița ca ierarhia în care unii sunt privilegiați (ca

interpreți ai legii) şi alții sunt defavorizați (ca drogați). Destabilizarea e însă temporară, pentru că instituția poliției îl face să cedeze în fața superiorului ierarhic.

Nu doar filmul lui Porumboiu reprezintă o încercare de a pune proprietatea în inima cinematografului nou. *Poziția copilului* al lui Călin Netzer este un model de ficțiune care consolidează ierarhiile capitalului românesc şi o face cu ajutorul temei corupției, care a eliminat probleme mai grave de pe agenda politică, precum inegalitatea socială, sărăcia, discriminarea sexuală şi rasială. În film, un accident de maşină îl poate condamna la închisoare pe Barbu (Bogdan Dumitrache), fiul unei familii de clasă înaltă, dar mama băiatului, Cornelia (Luminița Gheorghiu), reuşeşte să îl scape.

Există, în cinematograful românesc – în filmele lui Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Bogdan Apetrei, Cristian Nemescu şi compania – o sensibilitate specială legată de tema marginalilor şi a celor neprivilegiați. Filmele lui Mungiu reflectă adeseori la situația studentelor sărace din căminele socialiste sau la cea a orfanelor din lumea satului, aruncate în postsocialism. La Cristi Puiu, găsim ceva nebunesc şi radical în filme ca *Aurora*, unde vrea să intre în mintea unui criminal. Filmul lui Bogdan Apetrei, *Periferic*, descrie cât de greu se poate scăpa din lumea lumpenilor şi a declasaților. Cristian Nemescu, în *California Dreamin'*, aduce în discuție lumea estică şi raporturile ei cu ficțiunea hegemonică a Americii bogate şi militare. Deşi sunt mai degrabă schițate, trimiterile la socialul românesc sunt specifice unei generații preocupate de inegalitățile economice. Dar filmele mai recente, ca *Poziția copilului*, deşi par să atingă teme sociale grave precum corupția, naturalizează ierarhiile proprietății

private prin concentrarea pe teme psihologice de tipul raportului dintre mamă şi fiu.

Mai exact, mă îngrijorează consensul care s-a dezvoltat în jurul *Poziției copilului*. Pentru că a câştigat Ursul de Aur la Berlin, filmul lui Netzer a entuziasmat criticii, care au început să vorbească despre un nou tip de produs al Noului Val. *Poziția copilului* marchează ceva nou în filmul romanesc, iar această noutate a fost discutată din unghiuri multiple. Pentru Diana Mereoiu, filmul reprezintă „a doua venire" a noului val românesc.[1] Andrei Gorzo crede că filmul e unul dintre cele mai accesibile ale Noului Realism, poate şi pentru că trimite la o „simbioză malignă" care ține „de memoria colectivă a speciei".[2] Maria Andrieş crede că filmul este o poveste de importanță universală, care spune povestea unui fiu (Barbu) mai tragic decât Oedip.

De fapt, sunt două lucruri asupra cărora criticii se pun de acord. Mai întâi, că povestea este despre o relație disfuncțională în care mama (Cornelia) este patologică şi îşi distruge fiul cu afecțiunea ei. Relația centrală din film este o metaforă mai largă despre societatea românească coruptă, în care legile sunt ocolite pentru a-i avantaja pe cei privilegiați. În al doilea rând, finalul, în care mama privilegiată se întâlneşte cu familia îndoliată, este considerat aproape unanim ca fiind partea cea mai puternică a filmului. Chiar şi unul dintre criticii neimpresionați de

[1] Vezi Diana Mereoiu, „Stabilirea dominației – *Poziția copilului*", *Liternet*, mai 2013, http://agenda.liternet.ro/articol/16681/Diana-Mereoiu/Stabilirea-dominatiei-Pozitia-copilului.html.

[2] Vezi Andrei Gorzo, „Genitrix – *Poziția copilului*", *Liternet*, preluat din *Dilema Veche*, februarie 2013, http://agenda.liternet.ro/articol/16161/Andrei-Gorzo/Genitrix-Pozitia-copilului.html.

film, ca Iulia Popovici, crede că *Poziția copilului* îşi găseşte vocea practic în ultima scenă.[1]

Revenind la problema enunțată, cum anume ajunge proprietatea privată în inima filmului românesc? De data acesta, vorbim de tema corupției, a nerespectării legii, în care o mamă sufocantă este vehiculul tarelor societății. Cornelia este un vehicul critic, creat pentru a ne arăta că societatea românească este defectă. Iubirea ei excesivă duce la o disfuncționalitate psihologică şi politică. Patologia Corneliei este reprezentativă pentru societatea noastră coruptă şi fără o clasă de mijloc. Mama este disfuncțională – atât pentru regizor, cât şi pentru critici – pentru că îşi infantilizează băiatul şi are o relație erotică „subconştientă" cu el, este o sclavă a iubirii şi este „tentaculară". Iubirea patologică şi capacitatea mamei de a face orice pentru fiul ei sunt, astfel, incriminate. Dacă, de pildă, ea s-ar sacrifica pentru adevăr (ca Vitoria Lipan) sau pentru a proteja corpul fratelui mort pe câmpul de luptă (ca Antigona), iubirea femeii nu ar fi de condamnat. Femeia-eroină este de multe ori lăudată ca model glorios, care ne arată tuturor cum putem să fim mai buni. Dar asta nu se întâmplă cu *Poziția copilului*, unde mama nu este eroină, ci, dimpotrivă, e arătată cu degetul ca principala problemă din relația centrală din film.

Pentru a demonta ideea că mama burgheză este încarnarea viciilor sociale, trebuie să ne imaginăm un raport erotic cu personajul lui Netzer. În loc să o respingem ca

[1] Vezi Iulia Popovici, „Cele mai bune intenții", *Observator cultural*, 14 martie 2013, http://www.observatorcultural.ro/articol/cele-mai-bune-intentii-2.

defectă, mama ne-ar putea părea incitantă în „răutatea" ei. În loc să o ridicăm la rangul de figură națională defectă, putem să fim atrași de „excesivul" ei.

Corupția este o problemă socială care reflectă dinamica dintre Cornelia şi Barbu. Ca în *Republica* lui Platon, există o relație activă între corpul social bolnav şi mintea coruptă a protagoniştilor. Dar filmul nu se opreşte la indicarea problemei, ci îşi doreşte să propună o relație mai bună între fiu şi mamă. Ba chiar ne sugerează o soluție, o alternativă: o relație mai bine negociată între cei doi, în care mama şi fiul şi-ar înțelege limitele. Această relație mai bună este, trebuie s-o spun, adecvată psihologic, pentru că multe relații fuzionare duc la suferință psihică. Însă, rămâne problematic faptul că patologia mamei devine problema întregii societăți româneşti. Există, totuşi, ceva pozitiv în excesul iubirii irație nale a Corneliei pentru fiul ei. Poate că iubirea excesivă a mamei este, în fond, cea care îi dă fiului posibilitatea de a se confrunta cu rezultatele accidentului. Poate că mama, prin dârzenia ei patologică, vrea să îl ajute într-un mod pe care Barbu nu îl cunoaşte. Poate că mama, în irațională tatea ei, este singura care poate sa împiedice o pedeapsă grea, date fiind condițiile accidentului (traversarea imprudentă a copilului, jocul sadic al celuilalt şofer, neşansa). Poate că irațională-litatea mamei este singura care îl ține pe fiu în viață, altfel poate ar fi fost deja mort într-o relație de cuplu lipsită de intensitate.

Irațională tatea mamei este atractivă şi, cum spuneam, e important să intrăm într-o relație erotică cu personajul lui Netzer. Dar, în acelaşi timp, trebuie să înțelegem că mama îşi foloseşte privilegiul pentru a-şi salva fiul. Nu multe

mame se află în poziția ei, iar relația pe care o are cu lumea „de jos” este de dispreț şi de transformare a oamenilor în mărfuri. Cornelia este aproape opacă la lumea femeii care o ajută în casă şi este interesată, în principal, să „cumpere” familia care tocmai a pierdut un fiu. Problema, de fapt, nu este cea a iraționalității ori a patologiei mamei, ci a poziției de clasă, pe care o folosește pentru a-şi atinge interesele private. O relație erotică cu figura lui Netzer ne poate ajuta să ne despărțim de condamnarea iraționalității balcanice, o temă colonială favorită. Dar o relație erotică cu mama lui Barbu ne va ține la distanță de privilegiul ei, care îi permite să îşi salveze fiul.

Poziția copilului este o melodramă care pe final restabilește proprietatea termenilor ce părea a fi contestată la începutul poveştii. Melodrama, ca gen, intenționează să protejeze proprietatea privată, căsătoria şi valorile capitaliste. Binele învinge pentru a ne arăta că burghezia şi valorile ei pot fi îmbrățişate. Binele învinge în *Poziția copilului* pentru că, la final, va apărea o speranță „umanistă”, care reprezintă totodată şi soluția lui Netzer la problema inegalităților de clasă. Mama, care până atunci este pasiv-agresivă şi intruzivă, devine pe final autentică. Expresivitatea suferinței şi a dragostei ei ar trebui să ne atingă pe toți. Mai exact, burghezia înaltă se umanizează, iar Cornelia şi familia în doliu din clasa muncitoare au un moment de comunicare directă şi autentică, fără mediere.

Momentul final elimină, însă, două lucruri importante din film. Inițial, acesta îşi baza povestea pe critica socială şi părea a condamna inegalitățile de clasă şi putere. Spre deosebire de noi, mama are acces la unele metode şi forme

de încălcare a legii. În final, însă, critica socială dispare şi lasă locul „comuniunii", în care cei bogaţi şi cei sărmani plâng împreună. Doliul şi jelirea în comun la masă creează ficţiunea unui spaţiu al egalităţii între privilegiaţi şi cei fără şansă. Dar acesta spaţiu al egalităţii în durere nu este altceva decât o manieră de a controla frustrarea socială şi de a ascunde inegalităţile sociale. Prin scena finală, Netzer sugerează că este posibilă o comuniune în plâns şi în durere, care să anuleze indignarea şi furia resimţite de cei de jos faţă de lumea nedreaptă. În al doilea rând, melodrama doliului final este o punere în scenă a ceea ce caută cu disperare televiziunea, şi anume, emoţia pură. Sentimentul autentic, cel care simţit în direct, se vinde bine mediatic. După cum ştim, televiziunile vor să speculeze emoţiile „pure" produse de tragedii şi evenimente teribile. În acest sens, *Poziţia copilului* este continuarea unei strategii vizuale insidioase care îţi spune că momentul de exprimare a emoţiilor puternice are o valoare specială. Extragerea de plusvaloare îşi face loc astfel în melodramă, în ceva care nu părea să fi fost ambalat şi transformat în marfă. Televiziunea trebuie să funcţioneze pe bază de emoţii puternice, exploatate pentru a ne capta atenţia. Plictisitorul sau ordinarul omoară televiziunea, care îşi doreşte senzaţionalul captivant. În acest sens, *Poziţia copilului* aduce în noul cinema românesc „autenticitatea-deja-marfă", care nu mai are pretenţia de a fi artă subversivă. Autenticitatea a devenit produs de televiziune. Filmul nu este critic faţă de modelul „emoţiei puternice" specifice televiziunii, ci îl speculează strategic pentru a-l întări. El face din plâns şi din doliu un mod de înţelegere a „umanităţii", în ciuda diferenţelor de clasă.

Poliţist, adjectiv şi *Poziţia copilului* sunt, se poate spune, două filme care ne arată că cinemaul nou restaurează relaţiile de proprietate, pe care le suspendă doar temporar. *Poliţist, adjectiv* este o melodramă care ne transmite că şi rebelii sunt, la rândul lor, poliţişti şi că vor eşua în rezistenţa lor. *Poziţia copilului* ne pune să bocim şi să înţelegem umanitatea celor privilegiaţi. În yoga, „poziţia copilului" este o strategie de relaxare şi îmblânzire a sistemului defensiv, iar asta produce, de fapt, cele două filme: ele desfac apărările defensive aparente, pentru a ne arata că rezistenţa este inutilă, iar doliul – necesar. Dar apărările psihologice, fie ele absurde, utopice şi autodistructive, sunt productive şi creatoare. Noul Val vrea să ne facă mai supli şi mai atrăgători pentru noul capitalism şi vrea să ne cultive fie un fatalism sănătos, fie un umanism propriu comunicării autentice. Propunerea mea rămâne să ne apropiem erotic de figuri disprețuite, precum poliţia şi mama corupte. Numai aşa putem să inventăm un nou raport cu poliţia, adică să o erotizăm pentru a o aboli, ori cu mama coruptă, pe care trebuie să o valorizăm în iraţionalitatea ei.

Ceauşescu sau cum să faci sex cu comunistul rău

În legătură cu filmul acesta, „Reconstituirea", mie mi se pare că lucrurile se cam exagerează. Critică nişte miliţieni. Ei şi? În ţările capitaliste poliţiştii sunt criticaţi în fiecare zi. Ceea ce este negativ, după părerea mea, este că se prezintă tineretul nostru ca un tineret primitiv, iar acest lucru nu este real şi pe urmă felul cum este prezentat publicul, gloata aceea de oameni. Pe miliţieni pot să-i critice, că avem mulţi proşti. Aici pe acest fapt s-a pus accentul şi nu pe faptul că prezintă într-o formă denaturată tineretul nostru şi publicul. Însăşi critica noastră nu a criticat aceste neajunsuri. De aici a pornit toată problema, cum că miliţia nu este de acord să fie criticată. Critica a fost pusă pe alte baze, încât să se axeze pe ceea ce este real. Pe urmă în filmul acesta nu există nimic din punct de vedere artistic. Să-l ţineţi pe piaţă atâta timp cât vin spectatori şi să-l trimiteţi şi la concurs, dar între timp să luăm măsuri ca să facem numai filme care să corespundă.

Nicolae Ceauşescu[1]

În continuare, vreau să depăşesc ideea că Ceauşescu este o figură abjectă şi să îl văd ca pe ceva cu care se poate

[1] În Lavinia Betea, „Scandalul filmului *Reconstituirea* – criticile lui Ceauşescu şi Ion Iliescu", *Historia.ro*, http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/scandalul-filmului-reconstituirea-criticile-lui-ceau-escu-i-ion-iliescu.

gândi. Intenția mea nu este să reabilitez un regim mort, ci să analizez cum funcționează acest mort-viu în imaginația postsocialistă. Figura fostului preşedinte a devenit, de multă vreme, un disociat colectiv, un inconştient la care avem acces cu greu. S-a transformat în negândit. Noul regim capitalist din României funcționează, însă, pe baza unui moment fondator, uciderea lui Ceauşescu şi transformarea lui în răul absolut. Voi încerca să am un raport erotic cu acest personaj care a devenit răul teribil al existenței românilor, dar fără a-l „reabilita" cu scopul unui proiect anticapitalist. Raportul erotic este tactic şi va fi orientat împotriva ideologiei neoliberale care întreține moartea figurii lui „Ceauşescu".

Se spune adeseori că noul realism românesc are un moment fondator, şi anume, filmul lui Lucian Pintilie, *Reconstituirea* (1968), o critică curajoasă la adresa socialismului cinematografic şi a pretențiilor lui de obiectivitate. Acesta inaugurează o modalitate nouă de a filma şi de gândi în România socialistă. Datorită faptului că este criticat aparatul de represiune, ca mecanic şi stângaci, *Reconstituirea* a devenit filmul-cadru pentru rezistența anticomunistă. Ceauşescu l-a considerat lipsit de valoare, dar principala problemă pentru preşedintele socialist era că tinerii sunt înfățişați în film ca „primitivi", iar mulțimea ca „gloată". Apare şi o critică mai substanțială aici, accea că filmul lui Pintilie nu se încadrează în canoanele realismului socialist – mai exact, că nu este artistic în acest sens. Criticul Ceauşescu a înțeles bine că *Reconstituirea* inaugurează o nouă tendință în cinematograful românesc, care trebuie oprită şi înlocuită cu un alt tip de estetică socială. Nu e o coincidență că, mai târziu în filmele din Noul Val, Ceauşescu devine „miliținanul", cel care cenzu-

reazã şi interzice arta.[1] În observaţiile lui, Ceauşescu este şi miliţian. Fără discuţie, filmul lui Pintilie este o critică directă adusă unui anumit mod de a impune socialismul birocratic, specific statelor din estul european. Dar figurile comunistului, a miliţianului limitat (Ernest Maftei) şi a procurorului din *Reconstituirea* (George Constantin), au devenit un clişeu, un cadru care va organiza percepţiile legate de socialismul estic. Figura lui Ceauşescu este adânc înfiptă în estetica noului cinema, care s-a format în relaţie cu respingerea ei.

Raportul erotic cu figura lui „Ceauşescu" înseamnă să o vezi ca productivă, nu ca pe o barieră în calea înţelegerii cinematografului românesc. În viziunea monolitică a „comunistului", parte din noul cinema, se pierd anumite observaţii importante pe care le-ar putea aduce regândirea figurii lui Ceauşescu. Miliţianul Ceauşescu, cel care are idei socialiste şi le interzice pe ale altora, a devenit o modalitate de organizare a percepţiilor legate de activistul de partid. De pildă, recent, în filmul lui Cristi Puiu *Sieranevada* (2016), femeia comunistă (Tatiana Iekel), care apare la parastasul familiei, este obtuză, nu înţelege nimic din predica preotului şi nu ţine cont de sentimentele nepoatei care plânge în faţa ei. Femeia comunistă este un miliţian, obsedat să-şi impună propriul adevăr. Ea se apropie, în filmul lui Puiu, de imaginea teoreticianului conspiraţiei, cel care crede că guvernul american a fost implicat în evenimentele din 9 septembrie 2001.

Însă nu doar miliţianul dogmatic este o figură moartă, ci şi gloata needucată, acea imagine-clişeu echivalentă cu

[1] Suprapunerea este în mare parte corectă pentru că Ceauşescu, în ciuda unui liberalism estetic al toleranţei artistice, este în dezacord fundamental cu tendinţa anti-socialist realistă din filmul lui Pintilie.

violența populară. „Gloata", de fapt, a devenit structura de adâncime prin care (neo)liberalismul românesc se autojustifică, indiferent că e vorba despre respingerea minerilor intervenționiști din 13-15 iunie 1990 ca barbari, ori de considerarea votanților PSD ca o masă amorfă needucată şi comunistă. Dar trebuie spus că, pentru un regim care se legitimează pe o revoltă populară violentă, această respingere a gloatei a devenit obișnuință într-un mod foarte straniu. Gloata dezlănțuită nu este o imagine întâmplătoare, pentru că hidra violentă cu multe capete a fost multă vreme, în imaginarul capitalist, figura asociată cu violența, comunismul, cu lipsa de educație şi barbaria non–anglo-saxonă.[1] Astfel, imaginația anticapitalistă are nevoie să arate că socialismul este îngropat în caricatura milițianului dogmatic. Pentru a putea produce o altă relație cu figura comunistului, imaginația anticapitalistă trebuie să revitalizeze potențialul gloatei-hidră, singura care poate declanşa schimbări fundamentale ale regulilor politice.

Reconstituirea (1968)

Să plecăm de la momentul fondator al noului cinema, *Reconstituirea.* Filmul este o meditație asupra esteticii reprezentării şi a realismului socialist, iar intenția lui era să se despartă de un socialism decăzut şi nemodern. Doi

[1] Hidra cu multe capete a fost o imagine istorică a anarhiei gloatei, care i-a înspăimântat pe proprietarii de sclavi. Ea este opusă eroului mitic Hercule, aşa cum aflăm din Peter Linebaugh şi Marcus Rediker, *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of Revolutionary Atlantic*, Boston, Massachusetts, Beacon Press, 2000, pp. 3-6.

tineri, Vuică (George Mihăiță) şi Ripu (Vladimir Găitan), sunt obligați, sub amenințarea închisorii, să reconstituie un scandal pe care l-au declanşat într-un restaurant, undeva pe lângă Braşov. Filmul pune în scenă eşecul reconstituirii, iar Vuică va muri, la final, ca victimă a unui accident.

Prima idee senzațională a filmului este aceea că realismul socialist foloseşte aparatul de represiune al statului, mai exact al procuraturii socialiste, pentru a-i disciplina pe potențialii delicvenți. Mesajul direct şi puternic al filmului: reprezentarea realistă *este* o reprezentare a miliției. Realismul socialist nu mai este acum ceea ce îşi dorea DzigaVertov (*Omul cu aparatul de filmat*, 1929) – o explorare directă a vieții –, ci o formă de miliție populară. Critica realismului este susținută şi de tehnica filmării, care îi pune pe spectatori în poziția de a se întreba ce înseamnă reprezentarea corectă. De pildă, miliția nul Dumitrescu (Ernest Maftei), cel care trebuie să îi disciplineze pe cei doi tineri, le spune că trebuie să acționeze ca „în viață", fără „să imite". El le comandă ce trebuie să facă, odată cu cameramanul care vrea să surprindă cât mai „realist" furia bătăii dintre ei. Din distanța pe care o ia privitorul față de ideea de reprezentare corectă, se poate observa că descrierea „corectă" nu este altceva decât un produs al aparatului de control milițienesc. Într-un alt moment, ospătarul se uită direct în cameră. Momentul este surprinzător şi pus în relație cu un moment ulterior, în care camermanul îi va cere ospătarului să nu privească aparatul de filmat. Prin discutarea relației dintre interdicție şi transgresiune, regizorul le cere privitorilor să înțeleagă că pune în discuție o anumită estetică a reprezentării. Pentru

realismul socialist, ceea ce poate fi văzut este realitate, dar Pintilie ne spune, însă, că realitatea este controlată ideologic. Ceea ce poate fi privit direct ține de cadrul de reprezentare, la fel cum unele lucruri nu pot fi spuse direct. Realitatea trebuie intuită prin alte forme de comunicare, care nu țin de „descrierea realității aşa cum este ea".

În plus, Pintilie vrea să le transmită celor care privesc filmul că, spre deosebire de aparatul de represiune, tinerii lui sunt vii. Ei nu se comportă aşa cum vrea miliția, ba chiar mai mult, o sfidează. Tirada poetului beat (Emil Botta), care critică punerea în scenă a procurorului, ne oferă o poartă directă de intrare într-un spațiu diferit al reprezentării critice. În noul spațiu creat de regizor, reprezentarea este excesivă în raport cu punctul de vedere al cenzurii ideologice. De pildă, tinerii sunt obligați să cânte, dar tot ce fac ei este să parodieze cântatul la comandă. Ei cântă plat, excesiv de reținuți, aproape fără afect:

> Dacă vrei să ai gagică,
> trebuie să ştii cum,
> să-o scoți seara la plimbare,
> pe strada Ştefan cel Mare,
> să îi dai să bea rum.

Are loc, astfel, o demonstrație teatrală despre cum să faci ceea ce ți se cere, dar într-un mod sfidător, antagonic, prin simplul act de a cânta. Acest fapt anunță replica finală a lui Vuică, cel care persiflează autoritatea şi viață nedreaptă, spunând „mă doare, bă, mă doare în cur". Zgomotul aparatului de filmat arată că reprezentarea ne este destinată nouă, privitorilor, care trebuie să vadă cadrul realității ca fiind represiv.

A doua idee senzațională a filmului: descrierea aparatului de cenzură are loc la nivelul unei relații afective pe care pelicula reușește să o construiască cu privitorul. Printr-o puternică serie de tehnici auditive, filmul creează un spațiu aparte. De la început, de când îl vedem pe Vuică spunând „de ce-ai dat, mă, de ce-ai dat", replica este însoțită de zgomotul de fundal al camerei. Repetiția din montaj, la care avem acces direct în primele cadre din film, ne expune procesul care arată că filmul nu este atât reprezentare, cât producere a realității. Auzim zgomotul camerei, un zgomot pe care nu ar trebui să-l auzim niciodată. Vedem că toate cadrele sunt repetate, ceea ce ne face să ne gândim la ce rămâne de văzut atunci când ne uităm la un film. De fapt, Pintilie acționează în buna tradiție marxistă și ne arată cum *camera obscură* a ideologiei fabrică încă de la început percepțiile vizuale și afective. Pentru a ne desprinde de percepțiile hegemonice ale timpului, Pintilie inversează poziția privitorului și a camerei. Pentru răsturnarea ideologică a fabricării de percepție este nevoie de expunerea procesului de producție care o face posibilă. Similar cu critica pe care Marx o face economiei capitaliste din secolul al XIX-lea, Pintilie vrea să expună economia privirii și a fabricării ei în socialismul românesc din 1968.

Accentul pus pe elementul auditiv este o constantă a filmului. Acțiunea începe alături de cântecul lui Sonny și Cher – *Little Girl* – ceea ce deja denaturalizează cadrul socialist și deschide drumul către contracultura americană. *Little Girl* este domnișoara (Ileana Popovici) care, în costum de baie, subminează lumea serioasă a bărbaților, a celor care trebuie să producă ideologie cu camera lor de filmat. Femeia dezbrăcată se află în directă opoziție cu

mecanica funcționării socialiste a represiunii, cu nevoia de a moraliza. „Fetița", așa cum este ea numită de unul dintre personaje, reprezintă seducția, lumea alternativă concepută de Pintilie pentru a întrerupe acțiunea miliției. Dar nu numai fetița este un contrapunct la aparatul de represiune. Sunetele de tren, zgomotele gâștelor, zgomotele tribunei, toate creează o lume care se împotrivește intențiilor modernizatoare ale miliției socialiste. De pildă, sosirea procurorului cu echipa de filmare şi cu tinerii arestați este descrisă auditiv printr-o sunet enervant, țipător, care ne sugerează o intervenție abruptă şi nedorită în cadrul auditiv al restaurantului. Miliția este o intruziune auditivă urâtă. Ea este claxonul care nu poate fi oprit, iar privitorul trebuie să perceapă represiunea ca represiune încă de la momentul apariției ei.

Critica lui Ceauşescu legată de reprezentarea elitistă a poporului este şi ea importantă. Filmul lui Pintilie are pretenția de a descrie societatea şi relațiile de putere din interiorul ei. Deşi contestă anumite asumpții realiste, el se foloseşte de alte elemente de real pentru a comunica furia noii generații față de represiune.[1] Furia peliculei nu este permanentă, dar apare în momente-cheie, ca atunci când miliția nu este descris ca obtuz, iar procesul reconstituirii

[1] Realismul lui Pintilie este articulat şi la nivelul construcției timpului. Filmul se desfăşoară pe durata unui meci de fotbal şi durează atât cât durează un meci. Realismul „timpului", al duratei „reale", este o tehnică artistică specifică pentru Noul Val, după cum remarcă şi A. O Scott în „New Wave on the Black Sea". El a observat că *Marfa şi banii*, *Moartea domnului Lăzărescu*, *A fost sau n-a fost?*, *Hârtia va fi albastră* şi *Patru luni, trei săptămâni şi două zile* se petrec toate într-o singură zi şi pun accentul pe o singură acțiune.

este prezentat ca eşec tragic. Totuşi, miliția nu este rea în sine, iar procurorul şi milițianul au o anumită compasiune față de tineri. Scena înmânării documentelor de identitate are o atmosferă parodic-înălțătoare, asemănătoare cu încoronarea unor membri oneşti ai societății socialiste. Dar există în *Reconstituirea* şi o anumită tendință de a descrie tinerii ca aparținând unei categorii violente, a celor care termină şcoala profesională. Ripu o violează pe „fetiță", moment traumatic trecut cu vederea de mulți admiratori ai filmului. Vuică este aproape „țicnit" şi face lucruri care dezorganizează planul miliției, în mod sincer, fără a-şi juca nebunia. Ripu are şi el o anumită violență ascunsă, explozivă, fără a putea s-o medieze rațional.

Descrierea realistă a băieților contribuie la clişeul care spune că cei care fac şcoala profesională sunt agresivi şi violatori. În aceeaşi gândire-clişeu, clasa de jos creşte adeseori fără tată şi e incapabilă să se controleze. Mai mult, tinerii fac parte din gloată, cea care se manifestă agresiv şi violent. Frica de gloată apare permanent în film. De pildă, la un moment dat, ospătarul şi Ripu mimează o luptă şi sunt persiflați de fețe pe care nu le vedem. Dar gloata nu face doar bășcălie, ea este cea care face să funcționeze autoritatea socialistă, adică îl ajută pe procuror şi echipa lui să iasă din şanțul în care au căzut. Ea este cea care îl pedepseşte pe Ripu şi îl acuză în mod greşit de moartea lui Vuică. Deşi este pe moarte, gloata îl acuză pe Vuică, pe nedrept, că este bețivan. Milițienii şi represiunea au câştigat pe final, odată ce Vuică este judecat de poporul dezlănțuit. În ultimele cadre, Pintilie stabileşte o legătură directă între violența gloatei, a poporului necivilizat, şi cea a miliției. Atât gloata, cât şi miliția judecă pe nedrept;

ambele sunt, în cele din urmă, vinovate de moartea unor tineri ca Vuică.

Sieranevada (2016) şi Ceauşescu

Observațiile lui Ceauşescu despre *Reconstituirea* sunt esențiale pentru a înțelege că elitismul reprezentărilor s-a instalat direct în inima noului val. Gloata şi necivilizații, de multe ori înțeleşi în registru rasial, sunt elementele de care, noi, privitorii, trebuie să ne temem. Gloata şi sălbaticii sunt mobilizați pentru a ilustra transformarea personajelor bune din film. Ca şamanul din filmele coloniale în care eroul alb se descoperă pe sine sau ca populația indigenă nord-americană în relația cu eroii aboliționişti ca John Dunbar din *Dansând cu lupii* (1990), sălbaticul exotic reprezintă decorul care ajută la evoluția personajelor centrale, care, de multe ori virtuoase, albe şi bărbați, devin mai bune şi se descoperă pe sine odată ce sunt în contact cu celălalt rasial sau barbar.

La fel ca *Reconstituirea*, *Sieranevada* este o narațiune bazată pe interogarea a ceea ce vedem. Cristi Puiu este interesat de raportul cu „adevărul", de ceea ce s-a întâmplat cu reprezentarea în media. Una dintre întrebările centrale ale filmului este cum anume poate fi reprezentat realist un eveniment. Discuțiile despre evenimentele din jurul turnurilor gemene din 2001 şi problema adulterului lui Toni sunt încercări de a ne atrage atenția atât asupra a ceea este reprezentat, cât şi a chestiunii dacă adevărul este necesar cadrului narativ sau nu. Pentru a extrage realismul din imaginele pe care le vedem, regizorul atinge anumite resorturi afective de profunzime, prin care personajele se

arată pe ele diferit de rolurile sociale pe care le joacă în permanență. Autenticul uman este un tip de existență socială diferită de rolul social în cinematografia lui Cristi Puiu. El este probabil mai aproape de adevărul a ceea ce sunt oamenii.

După cum am văzut într-o secțiune anterioară, în *Marfa şi banii* eroul se descoperă ca autentic undeva pe final, când spectatorii, împreună cu personajul central, au o revelație. Resortul narativ care duce la exprimarea acestei revelații este un afect puternic, fie el frica, teama, abuzul sau vina. Dar afectul trebuie să fie produs de ceva care vine din exterior, de mulțime, violență, de cei necivilizați ori rasial inferiori. În *Sieranevada*, Lary (Mimi Brănescu) trăiește o viața organizată în relație directă cu familia. Încă de la început, opoziția centrală este cea dintre familia lui Lary – soția şi copilul – şi strada cu zgomotele ei infernale. Pe final, vom vedea că strada, violența verbală şi furia sunt cele care vor duce la confesiunea lui Lary, cea care îi va permite o apropiere de familie. După momentul confesiv, Lary şi Laura (Cătălina Moga) par să ajungă la o relație mai bună, iar Lary şi fratele lui militar, Relu (Bogdan Dumitrache), reuşesc să mănânce şi să zâmbească. Violența străzii şi a necivilizaților va duce la reîntărirea familiei burgheze.

Momentul autentic al lui Lary este produs de un „celălalt" barbar. Lary pleacă să îşi ajute soția şi o găseşte într-o parcare unde maşina este blocată. Laura este în plină ceartă cu o vecină de bloc. Problema pare să fie raportul privilegiat pe care familia de clasă mijlocie, cea care a reuşit în capitalism, o are cu spațiile postsocialiste. Laura crede că nu e nicio problemă să ocupe un spațiu de parcare

al blocului din cartier. Ea se răsteşte şi o insultă pe o femeia care locuieşte în zonă, iar aceasta îi răspunde cu aceeaşi monedă. Lary aplanează conflictul, dar un alt vecin intervine de partea femeii din cartier. Laura i se adresează bărbatului, din siguranța maşinii, cu termenul „căcat". Cei doi bărbați din cartier, care intervin în conflictul cu Lary, corespund unui anumit stereotip, sunt negricioşi, folosesc insulte şi elemente de argou, pe care familia de clasă mijlocie nu le-ar folosi, în aparență, de tipul „pizdă proastă". Acest fapt are acelaşi rol ca violul lui Ripu din *Reconstituirea*, cele două personaje trebuind să fie declasate – pentru a intensifica cunoaşterea de sine a lui Lary, care va avea o criză de plâns în maşină, după violența contactului cu strada. Acum strada nu mai claxonează, aşa cum o face la începutul filmului, dar intervine brutal pentru a-l ajuta pe Lary să se transforme într-un personaj mai real, mai autentic.

Intervenția bărbaților negricioşi şi violenți nu este rasistă doar prin reprezentarea lor. Aici, elitismul noului val este mai subtil şi funcționează la nivelul dezvoltării narative. În fond, femeia albă de clasă mijlocie, cea care declanşează conflictul, este cea care foloseşte termenul „căcat". Dar, în narațiunea lui Puiu, vedem doi bărbați care reacționează la insultele femeii de clasă mijlocie. Laura este descrisă de la început ca articulând un anumit rasism social, prin care ea se distanțează de familiile celor care muncesc în străinătate pe bani puțini. Dar, mai insidios, reprezentarea gloatei şi a necivilizatului are rolul de a ajuta la transformarea lui Lary, care devine mai bun odată cu munca afectivă pe care furia bărbaților „de cartier" o face pentru el. Ca munca celor care lucrează la

salubritate (care de multe ori sunt roma), munca afectivă articulată în scena altercației din *Sieranevada* este cea care face posibilă relația mai bună a lui Lary cu familia. Munca „barbarilor" și „negricioșilor" este invizibilă, dar e parte importantă a modului în care se construiesc relațiile de inegalitate în Romania postsocialistă.

Cadrele de înțelegere capitaliste, prin care evoluează narațiunea din *Sieranevada*, sunt la baza temporalității și a progresului filmului. Rolul preotului în scenariu, ca în *Aferim*, este de a articula un anumit rasism care rămâne, de multe ori, la nivelul implicitului în filmele Noului Val. În anecdota pe care preotul le-o spune membrilor familiei după parastas, aflăm că el a fost tentat de un șofer de taxi, la care se referă ca „țigan", să se întrebe dacă nu cumva Iisus a venit pe pământ și el nu îl vede. Preotul a avut o ușoară criză de încredere, similară cu cea pe care Iisus însuși a avut-o atunci când a fost ispitit de diavol. Dar preotul din narațiunea lui Puiu spune că ispita a eșuat și că el s-a întors la convingerea anterioară că Iisus va veni. Opoziția dintre Lary și preot, în care unul este capabil de transformare și celălalt nu, este, până la urmă, doar una falsă. Lary, spre deosebire de preot, devine mai autentic, mai real, pentru că momentul de intervenție a gloatei, a necivilizatului, este cel care îl va aduce mai aproape de familie. În contrast cu preotul, Lary reușește să fie mai bun pentru că se transformă. Ambele personaje, însă, trebuie să funcționeze ca evoluând sau stagnând în funcție de o schemă a liniarității progresului occidental, care se bazează pe relația cu celălalt, negru, aborigen sau populație colonizată. Dar schema ca atare a gândirii este un produs capitalisto-rasist, pe care Puiu nu îl interoghează și îl naturalizează prin scenariul lui.

Nu doar gloata şi necivilizaţii sunt puşi în slujba progresului moral al lui Larry, ci şi furia femeilor. Ea este cea care duce la momentele de transformare a bărbaţilor. De la început, din relaţia dintre Lary şi Laura, înţelegem că furia este reacţia feminină faţă de ceea ce bărbaţii ascund, şi anume infidelitatea. Nu doar Laura este furioasă, ci şi sora lui Larry (Judith State) sau soţia lui Toni (Ana Ciontea). Femeile se află într-o stare de furie continuă, care face ca acţiunea să se desfăşoare surprinzător. Sora lui Lary intră în conflict cu femeia comunistă (Tatiana Iekel), iar soţia lui Toni declanşează un scandal legat de aventurile erotice ale acestuia. Furia femeilor, la fel ca violenţa gloatei, este cea care împinge acţiunea spre transformarea bărbaţilor, personajele centrale ale filmului. După scena în care este acuzat public, Tony are momente de vulnerabilitate în care noi simpatizăm cu iubirea lui faţă de soţie. Larry ne devine mai simpatic la final, odată ce e capabil să se confeseze şi să îi spună soţiei că a înşelat-o. Astfel, munca afectivă a femeilor este cea care contribuie la desfăşurarea acţiunii.

Rolul personajului nostalgic după Ceauşescu (Tatiana Iekel) constă în readucerea la lumină a miliţianului din *Reconstituirea*. Femeia este raţională într-un mod aproape absurd, e un cenzor în relaţia cu femeia furioasă care plânge şi tot ea pune în prim plan capacitatea lui Lary de a vedea adevărul din ambele tabere. Comunista nostalgică se opune monarhistei pentru a reinventa din nou idealul liberal al nuanţei argumentative, al gândirii lipsite de stereotipii. Momentele iniţiale ale disputelor politice de după 1989, socialismul lui Ion Iliescu *vs*. monarhismul lui Corneliu Coposu, sunt văzute ca forme depăşite de

gândire, pentru ca Lary, un personaj liberal, care reuşeşte să nu fie dogmatic, să se plaseze în centrul peliculei. Rolul Noului Val, în varianta neorealistă a lui Cristi Puiu, este de a legitima, din nou, o istorie care a depăşit comunismul şi care acum este organizată în jurul bărbatului de clasă mijlocie, rezonabil şi puternic.[1]

Ceauşescu, însă, nu trebuie gândit numai prin figura miliţianului-cenzor, care legitimează noua clasă mijlocie românească. El poate să se constituie ca o figură nouă, în spiritul a ceea ce Marx şi Engels descriau la începutul *Manifestului comunist*, ca un spectru. Există elemente importante din tânărul Ceauşescu care funcţionează ca un rău absolut: activitatea în ilegalitate, istoria politizării lui şi a educaţiei din închisoare, presupusa homosexualitate etc. Filmul lui Andrei Ujică, *Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu*, este un pas important pentru a începe regândirea figurii teribile care legitimează capitalismul nou românesc.

Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu: Tinerețea

Relația politică cu „Ceauşescu", care trebuie disociat ca abject, este unul dintre mecanismele principale de funcționare a biopoliticii în România. Asta înseamnă că ceea ce este desemnat ca viu, **ceea ce este produs ca viață**,

[1] Vezi şi Costi Rogozanu, „Cine-i Larry?", *Critic Atac*, 3 octombrie 2016, http://voxpublica.realitatea.net/politica-societate/cine-i-lary-118201.html/, pentru discuția legată de bărbatul de clasă mijlocie şi noul cinema.

sunt toate în directă opoziție cu numele „Ceauşescu”. Ceea ce este mort, ceea ce trebuie dus la cimitir, este deja „Ceauşescu” şi comunist, deja trecut, un cadavru de care trebuie să ne despărțim în permanență.[1]

Conflictul dintre „mort” şi „viu”, aşa cum este el regăsibil în „Ceauşescu”, este un motor al biopoliticii româneşti. Pentru a produce viața în noul capitalism, relația de separare între ceea ce este viu şi ceea ce trebuie îngropat este întreținută şi mobilizată în permanență. Cum se face despărțirea de mortul Ceauşescu? Pentru liberalii puri şi duri, Ceauşescu trebuie îngropat, înmormântat, ținut la distanță, la fel ca muncitorul agramat şi ticălos. El este gloata, violența poporului care a dus la torționarii şi la suferința din „Memorialul durerii”. Pentru socialiştii noi, el este un nume care trebuie uitat, odată cu proiectul social care a eşuat. El este stalinistul care trebuie repudiat, un eşec care se datorează mai mult forței capitalismului global decât socialismului. Pentru cei nu vor să gândească ce a fost comunismul, „Ceauşescu” devine o apărare simplă, de tipul „a fost mai bine înainte şi atât”. „Ceauşescu” se transformă într-un protest, dar unul care respinge noua generație pauperizată în capitalism. De multe ori, „Ceauşescu” e mobilizat pentru a spune generației mai tinere că trebuie disciplinată şi că nu înțelege că singurul socialism este cel care a murit. Prin aceasta, „Ceauşescu”

[1] Relația cu imaginea fostului preşedinte socialist, să spunem „Ceauşescu”, este una de transfer. Ce este o relație de transfer în teoria critică şi psihanalitică? Relația de transfer presupune o relație afectivă şi politică de identificare sau respingere a unui ideal. În cazul de față, „idealul” este negativ. Ceauşescu este criminalul, monstrul, cel care face posibilă democrația liberală.

e îngropat din nou, prin negarea faptului că sistemul global capitalist s-a schimbat.

Procesul de formare a biopoliticii postsocialiste se bazează pe mecanismul repudierii, astfel încât mortul trebuie omorât în permanență. Dar producția de mort și de viu la hectar din neoliberalismul românesc se bazează pe o relație productivă de transfer. Prin omorârea zilnică, apare o anumită relație afectivă cu „Ceaușescu", întreținută și cultivată în relație cu o istorie vie, care te înconjoară. Dacă te-ai născut înainte de 1989, atunci ai o relație viscerală cu ceea ce astăzi este identificat ca trecut, cu modul în care ai fost făcut șoim, pionier ori membru de partid, ori poate cu momentul când ai refuzat să devii parte a sistemului de promovare. Într-un fel sau altul, există un conflict afectiv între un „nume", Ceaușescu, și ceea ce îți imaginezi că ești astăzi. Într-un fel sau altul, defilarea pe stadion, cartela de pâine, locul de muncă repartizat, o carte interzisă te pun în relație directă cu socialismul. Dacă ești născut după 1989, atunci trebuie să te simți dator pentru că revoluționarii l-au omorât pe Ceaușescu. Ești liber, ți se spune, dacă recunoști că „Ceaușescu" și comunismul sunt rele. Fără să vrei, fie că ai sau nu o experiență directă a socialismului, ești într-un loc pe care ai vrea sa îl eviți cu totul, pentru că pare dureros.

Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu (2000), filmul lui Andrei Ujică, nu face excepție de la această relație de transfer națională cu figura răului absolut. Filmul pornește, cronologic, de la preluarea puterii de către președintele socialist, odată cu moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej și este un alt mod a-l îngropa pe „Ceaușescu". Pentru Ujică, tânărul activist nu există în autobiografie, iar mortul

„Ceauşescu" este produsul imaginilor de propagandă de după 1965. Atunci când tânărul activist învie în imaginația celor care scriu istoria, el este reînviat ca spectru – doar pentru a fi eliminat, cu o furie seducătoare şi pasională.

Ca filmul lui Andrei Ujică, care vrea să recupereze „ce a fost în trecut" prin folosirea arhivei aparatului de securitate, istoricii anti-comunişti vor să descrie un trecut aşa cum a fost prin citirea materialelor de arhivă. Dar deşi vor să îl elimine pe Ceauşescu ca pe o fantomă moartă, ei o reînvie pentru a produce istoria corectă a anti-comunismului. În ciuda intenției lor, narațiunile produse de istorici ca Lavinia Betea sunt cele care fac ca tânărul spectru să capete o anumită realitate. Ea trebuie ținută în permanență la distanță şi disociată. Ca de obicei, Ceauşescu este introdus ca un Hitler local, un „personaj exponențial" al totalitarismului. Detaliile prin care poate fi produsă o oarecare identificare cu „Ceauşescu" trebuie ținute la distanță ca nocive. „Ceauşescu-Hitler" trebuie nu doar urât, ci şi reeducat. Aflăm că el nu a citit nicio carte de la un capăt la celălalt, ceea ce ne spune, de la început, că ne aflăm într-o poveste a înfigerii repetitive a pumnalului de lemn în inimă.[1] Fantezia istoricilor este aceea de a îl reeduca. În istoria noilor istorici, el ar citi „prima" carte curios, poate şi uimit de amintirile tovarăşilor.[2] Apoi, el trebuie pus în contrast cu tatăl său, Andruță Ceauşescu, care devine simpatic prin faptul că era liberal, beţivan şi că a făcut cârciumă din Miliție.[3] Detalii importante ne scapă

[1] Vezi Lavinia Betea (coord.), Cristina Diac, Florin-Răzvan Mihai, Ilarion Țiu, *Viața lui Ceauşescu: Ucenicul partidului*, Bucureşti, Editura Adevărul, 2012, p. 5.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 18.

din biografia răului absolut. Orice urmă de violență a tatălui în familie trebuie să dispară. Tatăl Ceauşescu „nu era deloc agresiv" în excesele lui bahice, ceea ce ne spune că, prin contrast, fiul va trebui să fie descris ca violent şi criminal de mic.[1] Contrastul dintre tatăl vesel şi băiatul anormal se adânceşte. Aflăm că Niculae avea o anumită inventivitate lingvistică, dar e de la început încadrată ca defect, bâlbâială, ori „corupție" de limbaj. Expresia copilului, „fir-ai al nambii", e văzută ca o incapacitate de a formula cuvinte de tipul „prietenii", „municipiile" sau „Vietnamul".[2] Ceauşescu este un spectru criminal şi bâlbâit din fragedă copilărie.

Apoi, Ceauşescu trebuie identificat ca distructiv. Mai întâi, ni se spune o poveste din care aflăm că, la zece ani, după ce a băut țuică, a încercat să-şi mobilizeze frații să distrugă casa părintească.[3] În cea de-a doua poveste, tatăl s-a supărat pe consumul de lemne şi şi-a obligat familia să doarmă mai îngrămădit, cu „o țoală în plus". Povestea este spusă pentru a crea o paralelă cu anii 1980 din România şi cu politica de austeritate. Dacă nu există o relație minimă de identificare cu figura lui Ceauşescu, atunci copilul trebuie construit ca dinainte monstruos.

Dorința de a scrie istoria lui „ceea ce a fost în realitate" este distructivă, pentru că ignoră faptul că istoricii selectează şi scriu pentru o audiență care are anumite aşteptări. Apropiații lui Ceauşescu, cei care îşi schimbă

[1] O altă imagine, însă, se desprinde din detalii abia sugerate. Tatăl afemeiat, şi cu dorința de a face bani, a dormit în aceeaşi cameră cu băieții. *Ibid.*, p. 22.
[2] *Ibid*., p. 43.
[3] *Ibid*., p. 44.

amintirile în funcție de dorința propagandei, se dovedesc a fi mai vii, mai puțin doritori de a ucide un spectru, în contrast cu istoricii care vor să îl recupereze pe Ceauşescu deja mort şi criminal, adică „așa cum a fost el". Dorința a găsi un „Ceauşescu" criminal în copil, adolescent şi matur, este dorința de ucide orice formă de viață dintr-o istorie care scapă aşteptărilor anti-comuniste. Învingătorii istoriei îşi ascund agresivitatea cu ajutorul ideologiei „faptelor" din arhivă. Ce putem percepe din „faptele" pe care istoricii le mobilizează este o relație tensionată a tânărului Ceauşescu cu tatăl liberal, frământat de nevoia de a face bani. Fricile reale, ale celor care vor să distrugă un sistem capitalist care se bazează pe exploatare, sunt vii, şi ele fac parte din istoria pe care apropiații lui Ceauşescu o spun. Ele trebuie omorâte şi asociate cu figura monstrului, a celui care a fost „Ceauşescu" încă dinainte de a fi „tânărul ucenic".

Monstrul acesta apare adeseori în povestea istoricilor comunismului, care nu este niciodată despre suferința tânărului. Narațiunea istoricilor nu trebuie să aibă nici măcar o minimă relație de empatie cu „Ceauşescu", pentru că este despre tată, care îl alungă de acasă, înjurându-l. Tatăl liberal este figura cu care trebuie să ne identificăm, şi nu tânărul revoltat, care este probabil alungat din casa părinților la vârsta de unsprezece ani. De exemplu, tatăl liberal trebuie adus în prim plan în istoria în care tânărul se întoarce bătut de jandarmi, o poveste în care sora lui, Lina, îşi vede fratele „plin de sânge şi cu picioarele vinete". Tatăl, figura ordinii e importantă, şi nu monstrul. Dar există momente în care narațiunea se centrează pe Ceauşescu şi activitatea lui, în care momentele de

eliminare a trecutului nu mai sunt atât de puternice. De pildă, tânărul activist dă dovadă de curaj în fața judecătorului în procesul de la Braşov, din 1936. Când unul din tovarăşii acuzați în proces a fost îndepărtat din sala de judecată, Ceauşescu s-a revoltat şi le-a spus colegilor: „atunci noi să ne solidarizăm cu toții". El i-a îndemnat pe ceilalți acuzați să-l urmeze şi să refuze instanța de judecată, ba chiar adresează preşedintelui şi instanței cuvinte insultătoare.[1]

Deşi există scene în care istoricii vor să reconstruiască momente de opoziție anti-capitalistă, cadrul denunțării anti-comunismului revine în forță atunci când este atins subiectul sexualității non-heterosexuale. Comuniştii trebuie să fie şi un fel de homosexuali reprimați. În raportul istoricilor, homosexualitatea nu este un act politic şi nici o atitudine antisistem. Ea este o expunere a unei lipse, ca bâlbâiala sau violența agresivă. Raportul lor ştiințific cu homosexualitatea este marcat de decizia de a o privi ca „nepotrivită" sau ca pe o „murdărie", decizie ancorată aparent neutru în descrierile experiențelor subiecților.[2] Homosexualitatea este nepotrivită sau murdară, aşadar, pentru că activiştii comunişti o văd astfel.

[1] *Ibid*., p. 142. Deşi istoricii sunt preocupați să denunțe anti-comunismul, există momente în care istoria rezistenței muncitoreşti este parte a narațiunii lor. De pildă, Gheorghiu-Dej este cel care îi organizează pe deținuți să facă grevă, atunci când primesc ajutor din exterior. Deținuților li se recunoaşte statutul de deținuți politic şi primesc drepturi importante, cum ar fi cel la muncă (p. 168). Colectivul, ca structură de presiune împotriva vulnerabilizării deținuților, este identificat ca fiind organizația politică centrală pentru comunişti.

[2] *Ibid*., pp. 180-181.

Ideea pozitivistă că istoricii doar redau fapte aici şi că nu le interpretează îi face să folosească teza că homosexualitatea este o deficienţă sexuală.

Nu vreau să spun că activiştii comunişti nu au privit şi ei relaţiile dintre bărbaţi, erotice sau sexuale, ca fiind „greşite", ci vreau să arăt că istoricii, care pretind a fi neutri, identifică sexualităţile neheterosexuale ca anormale pentru a stabiliza ideea că comunismul este esenţial defect. De pildă, relaţia pe care Ceauşescu a avut-o cu Gheorghiu-Dej ar putea fi considerată importantă pentru amândoi, poate şi pentru că ar presupune un anumit raport sexual între cei doi. Dar decizia istoricilor este să îl vadă pe Dej ca pe un purist care exclude relaţiile erotice dintre bărbaţi ca murdărie. Dej nu poate fi homosexual, pentru că el respinge actele sexuale de acest tip. Dacă Dej nu poate fi homosexual, trebuie căutat un alt subiect al iniţierii sexuale a lui Ceauşescu, iar acesta este un tovarăş mai vechi, Marcovici, care practica perversităţi nu numai cu Ceauşescu, dar şi cu alţi tovarăşi tineri, ca Anghel şi alţii. A deveni homosexual este, pentru istorici, o „adaptare la mediul închis unde trebuinţa relaţiilor afective dobândeşte conotaţii speciale"[1]. Istoricii sunt incapabili să gândească relaţiile erotice şi sexuale dintre bărbaţi în afara cadrului care le marchează ca deficienţe. Ei pot, de pildă, să aibă un raport de empatie cu greva deţinuţilor, însă când trebuie să discute sexualităţile neheterosexuale, acestea devin deodată deficiente şi anormale.

[1] *Ibid*., p. 182. În aceeaşi logică a evoluţiei sexuale, autorii au devenit, probabil, heterosexuali, ca „o adaptare la mediul închis" din copilărie, când au trebuit să trăiască în socialism.

Monstruozitatea comunistă nu se referă doar la sexul cu bărbați, ci și a sexului ilicit al femeilor cu inamicii naționali. Pentru istoricii anticomuniști, homosexualitatea este o problemă care trebuie asociată cu comunismul, dar și cu o anumită feminitate a clasei muncitoare, care nu poate fi încadrată în moralitatea burgheză. Când iese din cadrul burghez al „femeii doamnă", Elena Ceaușescu devine „Lenuța lui Briceag". În mod pozitiv, ea este un vehicul heterosexual care îl vindecă de homosexualitate pe iubitul ei din pușcărie.[1] Elena este marcată de la început defectă, dar nu atât ca un defect inerent dogmatismului comunist, ca Nicolae, cât ca un defect al unei femei simple, muncitoare, care pune iubirea înainte de grija pentru propria siguranță. Imaginea femeii simple, care face greșeli, care nu înțelege situația și este manipulatoare, este deja formată de birocrația comunistă care o pedepsește pe Elena pentru că își pune tovarășii în pericol.[2] Tânăra este pedepsită de partid pentru că l-a dus pe iubitul ei, Ceaușescu, într-o casă conspirativă, în timp ce acesta era închis la Jilava și avea gardianul pe urmele lui. Greșeala activistei a pus în primejdie un grup de ilegaliști, doar pentru că voia să se întâlnească cu iubitul. De la începutul poveștii despre Elene, o privim cu suspiciune. Ea a riscat activitatea partidului pentru sex. Monstrul Elena Ceaușescu nu e doar o creație post-1989, cât și o atitudine socialistă legată de sexualitatea femeii muncitoare.

Istoricii anti-comuniști se aliază aici cu sexismul socialismului birocratic și o pun pe Elena Ceaușescu la

[1] *Ibid*., p. 207.
[2] *Ibid*., 208-211.

categoria defecților. În perioada în care este pedepsită de partid, dar şi lăsată şi fără serviciu, Elena devine aproape o „prostituată". La fel ca homosexualitatea lui Nicolae, prostituția Elenei este definită de tovarăşi ca fiind condamnabilă. Iar Elena petrecând dezbrăcată cu doi soldați germani este o figură retorică nu numai a sexualității eronate, dar şi a trădării.[1] Ea îl trădează pe Ceauşescu, dacă petrece cu alți bărbați, dar trădează şi comunismul prin relația pe care o are cu doi apărători ai național-socialismului. Şi, astfel, deşi îl vindecă pe iubit de o anumită deficiență, homosexualitatea, Elena are o sexualitate monstruoasă prin faptul că petrece „dezbrăcată" cu doi soldați.

Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu: activistul-preşedinte

Printr-un raport de identificare erotică cu figura lui „Ceauşescu", poate fi stabilită o relație mai vie cu acest nume. Biopolitica postsocialistă vrea să întrerupă orice identificare afectivă cu figura fostului preşedinte socialist. Pentru a o contracara, consider că „Ceauşescu" este o figură care produce conflicte psihice interne. El este un spațiu al ambivalenței, care nu trebuie respins ca murdar şi totalitar. Odată ce devine un nume al conflictului intern, „Ceauşescu" şi experiența vieții în socialism capătă ambivalența caracteristică vieții reale. „Ceauşescu" nu s-a epuizat, ca un film căruia îi cunoşti scena finală. Figura

[1] *Ibid*., p.213.

comunistă poate fi simțită ca un loc dureros şi ea este un spectru recurent care vizitează neoliberalismul triumfător.

„Ceauşescu" este un nume care produce experienţe psihice precum ruşinea, mândria, vina, nostalgia. Dar Ceauşescu, ca o figură a totalitarismului, a încetat să mai producă experienţe vii, în relaţie cu trecutul viu al celor care au trăit în socialism. El a devenit un criminal monstru, odată cu echivalenţa dintre comunism şi nazism. În *Eichmann la Ierusalim*, Hannah Arendt a făcut din Eichmann, un nume asociat cu un monstru, o figură care defineşte natura sistemului.[1] „Totalitarismul" a fost, pentru Arendt, o tendinţă puternică a sistemelor democratice, care derivă din lipsa capacităţii de reflecţie morală a oamenilor. Germania nazistă descrisă de Arendt nu mai este patria monştrilor psihopaţi, ci aceea a funcţionarilor riguroşi care îşi fac datoria fără să reflecteze la ceea ce fac. Oamenii devin răi prin banalitatea acţiunilor lor.[2] De fapt, conceptul de „totalitarism" a fost inventat de „liberalii războiului rece" ca instrument pentru lupta cu stânga comunistă.[3]

[1] Vezi Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, London: Penguin Classics, 2006.

[2] Banalul „negândit" constă în faptul că viaţa şi gesturile zilnice nu sunt evaluate prin criterii morale, pentru a vedea ce e justificat şi ce e greşit în acţiunile noastre. Pledoaria lui Arendt a fost o încercare curajoasă, în 1963, de a face, dintr-un anumit liberalism al cererii socratice de a-ţi examina viaţa, un spaţiu pentru reclamarea unei distanţe faţă de războiul rece. Filosofia şi analiza moralităţii au fost imaginate ca instrumente neutre pentru a putea supravieţui conflictelor politice. Dar teoria lui Arendt eşuează pentru că a aşezat reflecţia teoretică într-un al treilea spaţiu, superior conflictului dintre comunism şi capitalism.

[3] Vezi, de pildă, pentru cine sunt „liberalii războiului rece", Robert Corber, *In the Name of National Security: Hitchock, Homophobia and The Political Construction of Gender in Postwar America*, Durham:

Arendt a câştigat, iar astăzi există un consens că liderii comunişti au fost asemenea celor naziști. Dar problema termenului de „totalitarism" folosit de Arendt este că îi plasează pe Ceauşescu şi Eichmann în aceeaşi categorie politică. Al treilea spațiu liberal, cel al reflecției morale neatinse de conflicte ideologice, este o iluzie care hrăneşte, de fapt, victoria capitalului rasist.[1] În cartea de față, punctul meu de pornire este că marxismul poate teoretiza conflictul cheie dintre hetero-capitalismul alb şi formele de rezistență anticapitaliste. De aici, încerc să gândesc spațiul lumii noi, care poate să fie inițiat şi printr-o relație nouă cu figura lui „Ceauşescu".

Filmul lui Andrei Ujică, *Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu*, este un prim pas în direcția înțelegerii istoriei vii, opuse uciderii ritualizate a comunismului. Pe de o parte, arhiva lui Ujică este cea a miliției socialiste, iar raportul nostru cu ea trebuie să fie acela pe care îl avem cu arhivele Securității. Când citim arhiva Securității, ştim că reprezentările ei sunt produse pentru a servi un aparat de represiune. Pe de altă parte, filmul lui Ujică poate activa experiențe afective deosebite de cele ale unui Ceauşescu-Hitler. În desfăşurarea imaginilor de propagandă, „Ceauşescu" devine figura unei istorii produse de evenimente care încă nu sunt deja istorie. Există ceva viu în modul în care istoria devine trecut în filmul artistului român.

De pildă, există secvențe în film care sunt un cadru-visare, pentru că ne scapă de obsesia anti-comunistă. În

---

Duke University Press, 1993, pp.19-56. Aici, Hitchcock şi filmele lui sunt puse în legătură directă cu emergența termenului de totalitarism în contextul Statelor Unite după al Doilea Război Mondial.

[1] Pentru relația dintre rasismul anti-negru şi Arendt, vezi şi discuția din Jill Locke, *op.cit.*, pp. 134-67.

august 1968, Nicolae Ceauşescu se vedea în avangarda socialistă care trebuia să creeze o altă societate, mai puțin disciplinată şi polițienească. În film, discuțiile cu jurnaliştii cehoslovaci, cu patru – cinci zile înainte de intervenția sovietică, evidențiază entuziasmul şi spontaneitatea unei mişcări în statele estice care voiau un alt socialism. La momentele 45:00-46:00, Ceauşescu vorbeşte despre materialismul istoric ca o abordare care trebuie să captureze prezentul. Aici, el este cu totul diferit de caricatura retardatului depăşit de capitalismul învingător. El pare să ofere şi rezistență şi soluții. Audiența îl percepe ca pe un aliat şi râde la câteva dintre intervențiile lui strategice. E tranşant atunci când răspunde la întrebarea unui jurnalist, care anticipa intervenția sovietică, declarând că orice intervenție în interiorul blocului estic este ilegitimă. Materialismul istoric este răspunsul lui Ceauşescu la evenimentele din Cehoslovacia, iar el este o ideologie pe care o aliază cu rebelii blocului estic. Alexander Dubček voia să se desprindă de socialismul polițienesc şi să inaugureze un socialism umanist.

În secvențele din filmul lui Ujică, Ceauşescu are poziția unui marxist liberal. Vorbeşte despre materialismul dialectic ca fiind singura ideologie capabilă să explice evenimentele curente, dar discută şi despre pluralismul ideologic. El propune „discuțiile tovărăşeşti" ca mijloace de a-i convinge pe sovietici. Argumentează că există un drept al legii de a opri intervențiile din partea celor care au mai multă putere. El ştie, probabil, că poziția lui este una ipocrită, pentru că înțelege că puterea nu este exercitată prin strategii de convingere la o masă egală. Dar în apărarea umanismului socialist, Ceauşescu formulează un

anumit marxism liberal, ca un strigăt de luptă al noii generații estice împotriva centralismului sovietic.

La doi ani după primăvara de la Praga, Louis Althusser a scris un eseu care a devenit unul din cele mai citate şi influente în stânga globală academică, „Ideologia şi aparatele ideologice de stat”[1]. Noul marxism de la sfârşitul anilor 1960 a fost puternic regândit de autori ca Gramsci şi Althusser, care s-au orientat către descrierea formării ideologiei capitaliste la nivelul instituțiilor culturale: familia, şcoala, imaginarul psihologic.[2] Stânga s-a reorientat şi a descris conflictul în termeni de *poziție* ca alternativă la modelul conjuncturilor şi al mişcărilor sociale care duc la schimbare politică. *Războiul de poziție* gramscian duce la modificări ale conceptului de hegemonie, adică ale ideologiei care se instalează la nivelul simțului comun al înțelegerii lumii. Dacă Gramsci era interesat să arate cum pot fi produse alternative la „simțul comun”, adică la ceea ce se vede şi se simte în capitalism, Althusser propunea termenul de ideologie pentru a identifica procesul de formare a conştiinței în capitalism. Althusser descrie *interpelarea*, adică modul în care ideologia poliției îți creează o anumită subiectivitate şi anumite valori care sunt deja parte a ideologiei capitaliste. Dar Althusser voia să se despartă şi de socialismul

[1] Louis Althusser, „Ideology and Ideological State Aparatuses (Notes toward an Investigation)”, *Lenin and Philosophy and other essays*, Monthly Review Press, 1971, https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm.

[2] Vezi şi eseul lui Perry Anderson din *New Left Review* (nr. 100, iulie – august 2016, pp. 71-97) despre influența lui Gramsci asupra lui Stuart Hall, Erensto Laclau, Giovanni Arghiri şi Immanuel Wallerstein.

umanist, în care posibilitatea schimbării sociale nu se plasa la nivelul acțiunii individuale, ci în înțelegerea structurilor capitaliste care produc subiecți capitaliști. Din perspectiva eseului lui Althusser, socialismul umanist al lui Ceaușescu era un marxism neevoluat, care nu înțelegea profunzimea dominației capitalului.

Gramsci și Althusser au identificat mecanismele de dominație structurale la nivelul ideologiei. Prin comparație cu Althusser, socialismul umanist al lui Ceaușescu de la întâlnirea cu jurnaliștii cehi este unul al posibilității acțiunilor umane. Pentru că Ceaușescu nu împărtășește structuralismul lui Althusser, el pare aici să fie în avangarda unei generații care dorește o altă relație de putere în blocul de la Varșovia. Structuralismul lui Althusser, prin expunerea mecanismelor de dominație, nu teoretiza spațiul de manevră al practicilor și intervențiilor colective. Nu era, cu alte cuvinte, o teoretizare a unui război de poziție gramscian, care să fi putut duce la strategii de regândire ale stângii.[1] De altfel, o mare parte a stângii a fost interesată, la acel timp, de descrierea dominării și mai puțin de imaginarea unor strategii de luptă împotriva mecanismelor capitaliste. Însă, la momentul august 1968, în discuția dintre delegația română și jurnaliștii cehi, apare un moment al articulării unei poziții socialiste reformatoare. Liderii români fac front comun cu

[1] Althusser era mai degrabă preocupat să expună dominația capitalistă, iar tentativa lui nu era diferită de gândirea lui Foucault din acea perioadă, în *Discipline and Punish*: *The Birth of Prison*, New York, Vintage Book, 1977. La fel ca Althusser, Foucault ne arată aici conturul Panopticonului, al aparatului polițienesc de stat care ne disciplinează viața, și era mai puțin interesat de tactici de opoziție.

cei cehoslovaci pentru a contracara un socialism al centralismului sovietic.

Din poziția noastră istorică, august 1968 pare să fie un moment de avangardă pentru socialiştii români. Dar astăzi ştim că gândirea care îl opune pe Ceauşescu avangardist unuia retrograd este prinsă într-o dialectică a progresului. Ideea de progres, de înaintare pe scara istoriei, este ancorată în discursul liberal-capitalist, în care acțiunile oamenilor sunt aşezate într-o ierarhie permanentă a evoluției. În analiza mea mă despart de liberalismul progresist, cel al discursului avansului umanității, al înaintării pe un drum social mai util, drept şi eficient. Fiindcă vreau să scap de schema progresului, acțiunile lui Ceauşescu mă interesează aici ca un mod de a regândi istoria „moartă" a socialismului. Vreau să mă despart de ideea de propagandă „totalitară", pentru a regândi cadrul pe care îl folosim în interpretare. Fiindcă mă uit la trecut pentru a privi ceea ce deja este văzut ca gunoi, eu nu adopt socialismul umanist pe care Ceauşescu îl îmbrățişa în 1968, şi anume cel al progresismului evoluționist. Acțiunile lui nu sunt importante pentru că ar fi „corecte". Şi nici pentru că ele ar anticipa o posibilitate ratată de tipul Ceauşescu-reformist-viitor-Gorbaciov, care să combine marxismul cu liberalismul într-un mod fericit. Ele au o anumită valoare pentru că ne despart de schema istoriei moarte, a gunoiului care trebuie aruncat la coş în permanență. Ele ne oferă un cadru pentru a vedea cum simțul comun din România, cel pentru care Ceauşescu a fost erou, apare în momentul coaliției cu socialiştii cehoslovaci. Simțul comun al multor români, generat de posibilitatea unui „socialism cu față umană", este negat în

permanență de istoriografia postsocialistă. El este în contrast cu simțul comun al capitalismului, pentru care „Ceauşescu" este mort, iar democrația liberală este cel mai bun dintre regimurile politice. Ceauşescu, însă, în momentul alianței cu Dubček fost în opoziție față de alți milițieni, mai puternici, cei sovietici. Dar „Ceauşescu" cel cu față umană a fost îngropat, pentru că „Ceauşescu" trebuie produs ca milițianul absolut.

Pentru o parte din istoriografia postsocialistă, cea care simpatizează socialismul de stat, august 1968 s-a transformat într-un moment unic, ca o posibilitate de reformă care nu s-a realizat. El este asemănător unei imagini de tip Tienanmen, cu revoltatul aflat în fața tancului. Dar problema cu o astfel de interpretare este că revoltatul „Ceauşescu" a devenit un element al unui proiect anti-socialist, produs de ideologia anti-comunistă. Naționalismul care s-a născut ideologic în jurul figurii lui Ceauşescu a fost creat de dorința statelor din blocul NATO şi a Statelor Unite prin Nixon, de a-l vedea pe preşedintele român ca pe un obstacol în fața comunismului. Vizita lui Nixon din 1970 şi alte forme de recunoaştere vestice, cele care îl vedeau pe preşedintele român ca „the new kid of the block", au dus la moartea socialismului ca formă de rezistență politică. Nixon l-a declarat pe Ceauşescu „un mare conducător al unei mari țări"[1], ceea ce l-a rupt pe Ceauşescu de politica marxistă de opoziție față de dogmatismul puterii sovietelor. Ceauşescu a ales să se alieze cu Nixon şi Pompidou, în condițiile în care mişcările de stânga din Statele Unite şi

[1] Vezi momentul 1:25:07 din filmul lui Andrei Ujică.

Franța au arătat ce tip de politici rasiste, antimuncitoreşti şi antifemei au dus cele două figuri în propriile țări. Alegerea lui Ceauşescu a fost de a crea alianțe cu Statele Unite, spre deosebire de Iugoslavia lui Tito, ceea ce a făcut ca materialismul dialectic pe care îl performa retoric să fie în contradicție cu alegerile lui de politică externă. Aceste alegeri ale lui au lăsat posibilitatea ca figura „Ceauşescu" să devină, peste douăzeci de ani, cea a stalinistului nereformat. Ceauşescu era deja, în alianța cu nord-americanii, fost favorit şi viitor monstru.

După 1968, regimul socialist român a început să fie definit de ideea că trebuie îngropat. Construcția unei noi societăți conduse de clasa muncitoare nu a mai fost modernă, iar atunci socialismul viu a fost abandonat. Dacă noi forme de marxism viu erau teoretizate de Noua Stângă, Ceauşescu a ales să conducă cu un proiect anti-modern şi naționalist.[1] Ideile anti-imperialiste, anti-rasiste şi anti-proprietate privată au fost abandonate de socialismul de stat. Ceauşescu a fost un agent direct implicat în strategiile prin care socialismul a încetat să fie un proiect viabil social. El a vrut un proiect alternativ al modernității, care să respingă integrarea în capitalismul global. Modernitatea, ca figură retorică a legitimității statale, este una a opoziției față de naționalism, văzut ca depăşit, dar şi a abundenței financiare, care se opune sărăciei. În statele vestice, politica liberal-conservatoare a ales să îmbrățişeze naționalismul imperial, odată cu exaltarea ideologiei pieței

[1] Prin Noua Stângă mă refer la autori cum sunt Stuart Hall, Franz Fanon, Edward Thompson, Malcom X, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Rancière, Julia Kristeva şi mulți alții care au reorientat stânga în direcții noi.

şi a omului de afaceri. Ea a ales, cum am văzut cu Thatcher, Reagan şi Trump, să folosească naționalismul alb combinat cu retorica cosmopolitismului financiar. Ca atare, retorica neoliberală nu se opune frontal retoricii modernității, pe care vrea să o producă prin exaltarea antreprenorului şi a progresului economic. Politica neoliberală îmbrățişează o anumită modernitate, a supremației vestului producător de valoare. Ceauşescu a ales să se definească politic prin îmbrățişarea naționalismului rezistenței la capitalism şi a politicii austerității. Socialismul viu a murit odată ce opoziția la centralismul sovietic a fost anexată de Nixon şi Pompidou.

Naționalismul preşedintelui român a fost produs şi de alianța statelor vestice, care au vrut să îl muzeifice ca pe un gest de rezistență. În august 1968 nu se putea înțelege că figura naționalistă a rezistenței este un produs al recunoaşterii vestice. În literatura despre perioada Ceauşescu, naționalismul focalizat pe figura luptătorului împotriva „cotropitorilor", dar şi perioada de plătire a datoriilor economice au fost văzute ca fiind creația unui om politic lipsit de raționalitate. Dar ca strategii retorice, ele au fost un mod de a exercita puterea, în condițiile în care funcționau deja ca moduri de a mobiliza simpatia populară. Nixon declara că influența externă a liderului român este extraordinară. „Curelele financiare", ca datorii pe piața de capital, au funcționat ca strategie de a obliga regimul socialist la concesii politice şi economice. Socialismul şi-a pierdut capitalul ideologic, abandonat odată cu căderea în dizgrație a lui Dubček. Strategia antimodernă, a rezistenței paupere, i s-a părut lui Ceauşescu strategia învingătoare, singura care putea să îl

menţină la putere. Dar pierderea socialismului ca strategie şi practică politică i-a fost fatală preşedintelui român. Odată ce Ceauşescu a pierdut aura de opozant antisovietic, socialismul a fost îngropat prin „strânsul curelei" financiare şi prin ignorare. Figura lui Ceauşescu, prin contrast cu cea a reformatorului Gorbaciov, a căpătat contururile abjecte pe care le cunoaştem astăzi, iar fostul preşedinte a devenit monstrul absolut, comunistul care şi-a înfometat naţiunea.

Împotriva profesionalizării coloniale Cum să te laşi „ocupat” de trauma trecutului

Fii politicos, fii profesionist, dar plănuieşte
să-i ucizi pe toți cei pe care îi întâlneşti.
Generalul James Mattis, Ministrul Apărării
în primul guvern Donald Trump

Universitatea lucrează pentru ziua în care va
reuşi să se debaraseze, aşa cum face
capitalul în general, de problema muncii.
Mulți pedagogi şi cercetători sunt deja
dedicați acestei direcții.
Fred Moten & Stefano Harney,
Fugitive Planning and Black Study

De la problema poliției din filmul românesc şi monstrul Ceauşescu, vreau să discut în capitolul de față despre cum cerințele profesionalizării au devenit modalități de control şi disciplină în capitalismul colonial de azi. Noul capitalism funcționează prin formarea de manageri, experți cu diplome, cursuri, stagii de pregătire, şcoală, articole publicate. Munca nu mai este legată de diminuarea inegalitățile sociale, de asigurarea nevoilor ori de emanciparea

socială, cât de formarea de abilități profesionale a unor specialişti occidentalizați.[1] În neoliberalism trebuie să devii administrator de resurse umane şi capital, iar la vârful ierarhiei sunt cei care ştiu cum să soluționeze o problemă, să o facă „tehnică" şi să îi vadă sfârşitul. Fețele româneşti ale profesionalizării sunt uşor diferite: Klaus Iohannis a fost ales ca un profesionist german care vorbeşte puțin, dar face, Dacian Cioloş – vânzătorul de competență tehnocratică, iar Liviu Dragnea a devenit un profesionist al apărării românității. Puterea politică românească nu a inventat regimul tehnocratic şi urmează schimbări sociale la nivel de capitalism global în care figurile autorității coloniale sunt antreprenorul şi expertul. Clasa globală de vârf este cea care le cere muncitorilor competențe şi abilități manageriale pe care să le capete prin educație şi traininguri permanente.

Ca tactică de luptă anticapitalistă avem nevoie să ne opunem profesionalizării, care a devenit principala strategie retorică a neocapitalismului. Profesionalizarea creează muncitori pe terenul neoliberal, în spațiul ideologic al experților care ştiu despre ce vorbesc. Munca, în neoliberalism, nu mai este doar cea a circulației de marfă, ci şi a producției rolului de profesionist. Ca să te vinzi, trebuie să ai competențe. Ei, profesioniştii, sunt cei care îi disciplinează pe cei care nu ştiu şi nu sunt competenți.

În acest capitol, voi investiga cum ideologia profesionalizării poate fi refuzată temporar. Ca să ne despărțim

[1] Pentru o sofisticată introducere în problema decolonialismului, vezi intervențiile lui Ovidiu Țichindeleanu şi, în special, „O primă dezbatere: gândirea decolonială şi neînțelegerea ei dinspre stânga", *Critic Atac*, 17 Mai 2016.

de profesionalizare, putem să citim istoria într-un mod neprofesionist. Mai întâi, în relația cu istoria, putem selecta evenimente din trecut pentru că producem o alternativă care este deschisă la invenție, la aberant şi incorect, la sexualități alternative, la înțelegerea exploatării rasiale. *Noi inventăm, producem trecutul de fiecare dată când vorbim despre el*. Numai privind prin ce este considerat „gunoi" de capitalismul alb, putem recupera amintiri şi experiențe care au dispărut. În al doilea rând, o relație neprofesionistă cu istoria se bazează pe ideea că trecutul nu trebuie controlat şi că, dimpotrivă, există ceva inerent lui, poate chiar în elementele lui defecte, care te fac să observi altceva decât ceea ce tu deja aştepți de la el. Printr-o relație ne-profesionistă, înțeleg o relație în care ai sentimentul că istoria îți scapă, că nu o poți controla, şi că poate să te învețe ceea ce ignori. O relație ne-profesionistă este şi o tactică a aşteptării, unde aştepți ca trecutul să îți vorbească în moduri pe care nu le cunoşti. O relație nouă cu trecutul este una în care laşi trecutul să vorbească prin aberația lui, cea decolonială, şi mai puțin una în care îl controlezi pentru a-l face un instrument al dorințelor tale.[1]

[1] Schimbarea relației cu trecutul trebuie să plece de la distrugerea educatorului colonial. La fel ca universitățile românești, universitatea nord-americană e parte a aceleaşi formațiuni biopolitice globale care se bazează pe producerea de experți. Aşa cum ştim bine din manifestul subcomunelor produs de Moten şi Harney, universitatea trebuie să producă clienți care, pe de o parte ştiu ce să aleagă, pentru că preferințele lor sunt deja formate, şi, pe de altă parte, ea trebuie să-şi transforme studenții în persoane inadecvate, care nu ştiu ce trebuie să cunoască. Misiunea universităților globale s-a transformat în crearea de subiecți ai noilor competențelor globalizate. În secolul nouăsprezece, universitatea anglo-saxonă a fost imaginată ca spațiu al iluminismului, unde s-au

Respingerea profesionalizării trebuie să plece de la decolonizarea trecutului. Idealul anglo-saxon al expertului, şi în special profesionistul american, este un ideal care a dominat înțelegerea trecutului în filmul românesc. Aici ne vom folosi de *California Dreamin'* şi de romanul lui Ian McEwan, *Pe Plaja din Chesil*, pentru a iniția un proces al despărțirii de expertul anglo-saxon.

Expertul din visul american

Idealul profesionistului colonialist se află în inima filmului lui Cristian Nemescu, *California Dreamin'* (2007). Profesionistul este aici un militar, căpitanul american, Doug Jones, jucat de Armand Assante. El este deturnat de la munca lui de un şef de gară local, Doiaru (Răzvan Vasilescu), care este tocmai opusul profesionistului. El e baronul local care vrea să privatizeze fabrica, fură din trenuri, şi se împotriveşte normalității cooperării cu NATO. Doiaru l-a luat pe *NU* în brațe şi nu vrea să îi dea drumul. Miza filmului se află în conflictul dintre armata americană şi tiranul încăpățânat, corupt, misogin şi rasist. Căpitanul american încearcă prin modalități „locale" să-şi învingă inamicul, care îl reține, fără vreun rost aparent, într-o gară măruntă de pe teritoriul României. Dacă Jones vrea să îl corupă pe Doiaru şi nu reuşeşte, va

predat cunoştințe pentru a deveni „proprietar" respectat. Idealul Victorian britanic este bărbatul cultivat care are aceleaşi referințe culturale şi intelectuale ca elita conducătoare. Etapa capitalismului de secol XIX a trecut şi astăzi trăim în mediul care produce experți, cu abilități ascuțite de a administra oameni şi mărfuri.

putea totuşi să devină populist şi să-i anatameze pe cetăţenii comunei într-un război civil. Pe final, căpitanul Jones obţine ce doreşte, iar cel care i se opune, Doiaru, este omorât. Din modul în care Jones i se opune lui Doiaru, înţeleg că în relaţia cu profesionistul nord-american, Doiaru e istoria moartă.

Cum putem scăpa de dorinţa de a deveni expert, figura care organizează şi produce ideologia capitalului alb? Cum putem distruge figura lui Assante, profesionistul care îi învinge pe ceauşeştii locali, pe baronii misogini şi corupţi, care populează România post-socialistă? O primă tactică ar fi să răsturnăm structura narativă în care opozantul naţionalist este „răul" filmului. În filmul lui Nemescu, Doiaru este baronul naţionalist abject, dar el este, într-un mod paradoxal, şi cel care face povestea să curgă. Nu avem naraţiune fără Doiaru, cel care serveşte ca o frână în relaţie cu supravegherea poliţienească nord-americană. Distrugerea ideologiei profesionalismului se poate iniţia de la schimbarea de perspectivă în raport cu eroii negativi ai capitalismului. Una din breşele pe care le putem realiza este să ne schimbăm atitudinea faţă de răii corupţi. În loc să-i eliminăm ca fiind abjecţi, putem să învăţăm din rezistenţa lor în faţa militarilor americani.

Problema este, totuşi, că personajul Doiaru este parte integrală a visului colonialist, în care individul se bate singur cu răul invadator. El este o „piele roşie", ca opozant al cowboy-ului, şi un capitalist naţional. El este încăpăţînatul care vrea să lovească într-un colos pe care nu poate să îl învingă. El este individualistul care declamă adevărul în faţa puterii, el este ceauşescu care spune NU sovietelor ce vor să ocupe Cehoslovacia, el este constantin

pârvulescu care îl critică pe secretarul general al partidului comunist în fața activiştilor de partid. El este ştefan cel mare care se împotriveşte turcilor, tudor vladimirescu care se luptă cu fanarioții, rambo care se luptă cu toată armata vietnamează, rocky care se bate cu uriaşul sovietic şi îl învinge. Structura individualistă, a eroului care se opune unui duşman mai puternic, este capitalistă, pentru că se bazează pe povestea eroului alb *john wayne*, care colonizează vestul sălbatic cu puşca şi dolarii săi.

Doiaru se reproduce prin copii ce îl urmează în traiectoria lui de rebel. Ca Doiaru, fiica lui Monica (Maria Dinulescu) este viitorul ceauşescu-rambo, cea care deja trăieşte în fantezia americană, tânăra de viitor care nu este decât o repetiție a americii capitaliste albe. Ea, o adolescentă rebelă şi deşteaptă, este un Doiaru viitor, visând la California. Relația dintre Monica, americani şi tată reproduce structura narativă dintr-un western ca *The Searchers* (John Ford, 1956), unde colonialistul alb trebuie să salveze femeia albă răpită de indieni. Monica din *California Dreamin'* trebuie şi ea salvată de sălbaticii rasişti şi corupți, iar misiunea profesionistului militar este, pe lîngă cea a distrugerii de tirani sârbi, de a salva tinerele albe.[1] Cum ne spune Gayatri Spivak, misiunea omului alb este să salveze femeile de culoare de bărbații de culoare.[2]

---

[1] În filmul lui Ford, John Wayne, figura naționalismului alb, este pierzătorul din războiul civil, care îşi salvează nepoata (Natalie Wood) furată de către indienii cei răi.

[2] Gayatri Chakrovorty Spivak, „Can the Subaltern Speak?", *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, editori Patrick Williams and Laura Chrisman (Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf), p.93.

> Fascinată de civilizația şi de traiul din Los Angeles, Maria Dinulescu nu a renunțat la ideea de a se întoarce în State şi chiar aşteaptă să fie convocată la filmări, pentru o peliculă în care a fost distribuită cu rol principal: *„Mi-e dor de America, de civilizație, de oameni pozitivi, de foarte multe locuri şi lucruri. Mi-a fost dificil in America să descopăr că accentul mă limitează şi sunt considerată o actrița care poate juca doar o rusoaică. Nu aveam de lucru, a fost foarte dificil. Am fost la multe şcoli, am luat lecții de reducerea accentului. Am cheltuit mulți bani pentru a studia, am primit un premiu pentru un scurt metraj. Am muncit mulți ani în România ca să mă pot întreține în America. Şi am avut şi noroc acolo, oameni care m-au ajutat. Am stat cu chirie acolo”*.[1]

Ca Monica din *California Dreamin'*, actrița Maria Dinulescu visează la o californie inexistentă, pe care o plăteşte să existe cu banii făcuți în România. În povestea din *cancan*, pot fi identificate întreruperi ale fanteziei profesionistului care reuşeşte în țara tuturor posibilităților. Dacă ideologia este a Americii ca civilizație, experiența directă a Mariei subminează narațiunea visului american. Actrița ne spune că a muncit în România, ca să se întrețină în Los Angeles. Relația dintre centru şi periferie e inversată aici, pentru că Maria lucrează la periferie – pentru a avea bani să se întrețină în centru. Lecția pe care o învățăm din experiența ei este că *America de Nord albă* este o fantezie care se produce în România, pentru a face să circule capitalul în Los Angeles (proprietarul apartamentului face bani, magazinele fac bani din resursele

[1] Vezi Dana Enache, „Primul interviu după trei ani de absență”, *Cancan*, 4 Aprilie 2015, https://www.cancan.ro/multimedia/video/exclusiv/primul-interviu-dupa-3-ani-de-absenta-actrita-maria-dinulescu-socheaza-nu-mi-doresc-copii-niciodata-motivul-e-halucinant.html

Mariei, şi aşa mai departe). Apoi, din povestea ei aflăm că accentul o limitează pe piața americană. Maria a înțeles că ea a devenit o figură care trebuie să reprezinte Europa de Est în America de Nord. Totuşi, actrița româncă gândește pe deplin în termenii ideologiei care o respinge şi e puțin capabilă să înțelegă mecanismele sistemului colonial prin care ea plătește să aibă acces la fantezia capitalistă. În povestea ei, accentul de estică e de vină pentru nereuşită, şi nu ideologia albă care îi cere ei să vorbească engleza albă.

La fel ca întreruperile din povestea actriței Maria Dinulescu la Hollywood, există breşe importante în cronologia filmului lui Nemescu. Doiaru este singurul personaj din film care pare să aibă memorie istorică, şi anume cea a unui eveniment care a făcut ca familia lui să sufere şi să fie arestată în România legionară. În memoria lui, arestarea părinților de către poliție a fost cauzată de incapacitatea americanilor de a-i salva. Doiaru se răzbună pe Jones pentru că americanii nu i-au salvat părinții. Trauma lui Doiaru este împachetată în visul american care doreşte ca un cowboy să îi elibereze pe sălbatici. Şi totuşi, trauma nu este numai o problemă, dar şi o breşă care subminează profesionalismul curgător al noii ordini nord-americane, unde România este aliata NATO împotriva Serbiei lui Miloşevici. Furia şefului de gară este motorul narativ al filmului şi cea care ne semnalează că est-europenii visează defectuos. Deşi trecutul nu oferă acces la istoria „aşa cum s-a întâmplat", breşa trecutului duce la explozia suferinței lui Doiaru. Trauma are capacitatea de a submina liniaritatea progresului istoric românesc. Ea generează povestea lui Nemescu şi produce o altă istorie, a frustrării lui Doiaru față de militarii experți.

Deşi în aparenţă filmul pare să nu aibă o o morală cu buni şi răi, el se articulează în jurul relațiilor coloniale dintre Jones şi băştinaşi. E adevărat, nu există un personaj – sau un povestitor atoateştiutor – care să te țină de mână pe parcursul poveştii. Nu există un personaj-proiector ori un unghi narativ de unde să poți trăi povestea pe deplin satisfăcător. Avem personaje care se luptă pentru propriile interese: Doiaru nu vrea să îi treacă „prin ogradă" un tren cu soldați americani; Monica are o idilă cu David, un soldat american; Andrei, băiatul studios, face o pasiune pentru Monica; căpitanul Jones devine populist pentru a-şi continua misiunea în fosta Iugoslavie.[1]Dar există o caracteristică umană pe care filmul ne face să o vedem ca exemplară, cea a austerității emoționale şi profesionale a căpitanului Jones. Pe final, militarul învinge, îşi duce misiunea la bun sfârşit şi e capabil de discursuri democratice în fața sătenilor din Căpâlnița.

Emoțiile personajelor române sunt ataşate dorinței de a locui în visul american. Singurii care trăiesc cu adevărat visul sunt profesioniştii lui, militarii. Ca spectator român,

[1] La nivel afectiv, trăieşti povestea din unghiul unor subiectivități diferite. Trăieşti emotional prin furia lui Doiaru, care are o poliță de plătit americanilor, dar furia lui e ceva de care trebuie să te distanțezi. Doiaru e un tată traumatizat şi promotor al privatizărilor care sărăcesc clasa muncitoare. Trăieşti emoțional cumva prin fiica şefului de gară, prin Monica, care visează la plecarea din sat odată cu apariția lui David. Dar Monica e deja manipulatoare şi nu vrea decât să îi folosească pe ceilalți pentru a fugi de tată. Trăieşti prin nesiguranța lui Andrei, care are o imaginatie erotică fecundă, dar este stângaci în a o materializa. Andrei e prea retras şi nesigur, pentru a te identifica cu sentimentele lui. Numai pe final, odată ce devine matur, Andrei devine seducător, însă el încă nu are maturitatea profesioniştilor militari.

nu poți decât să ai o relație de inadecvare cu el, ca Maria Dinulescu care e distribuită în roluri de rusoaică la Hollywood. În poziția de spectatori, pendulăm între furia disociată a lui Doiaru şi dorințele Monicăi şi ale lui Andrei, cei care vor să scape de satul care le restrânge imaginația. Dorința privitorilor intră în relație cu un ideal care fie a eşuat (Doiaru), fie cu unul care nu a eşuat încă (Monica). Dorința Monicăi, aşa cum o auzim din *California Dreaming*, o face să îl dorească violent pe David, tânărul soldat care îşi doreşte să fie în „State".

Dorința celor doi, a tatălui şi a fiicei, are o componentă violentă şi traumatică. La o prima lectură psihanalitică, regizorul filmului, Cristian Nemescu, chestionează dorințele personajelor lui. Visul american este unul care se va termina cu un eşec, dacă acesta nu este al militarilor trimişi să îndeplinească dorințele polițistului global (Statele Unite). Doiaru, tatăl autocrat, îşi trăieşte fantezia distrugătoare, este înjunghiat şi e scos de pe scena istoriei. Monica, la rândul ei, realizează că idila nu poate să dureze şi că David este o fantezie idealizată. Ce ne rămâne din film, după ce militarii au ieşit din scenă, sunt cei doi tineri, supraviețuitori ai tragediei conflictelor din sat. Andrei şi Monica, ca proiecție a unui viitor nou, fără traume, se întâlnesc într-o cafenea, pe final, ca doi buni prieteni. După ce s-a întîmplat în sat, ei par să nu mai fie încorsetați de adolescența lor nesigură. Ei par să privească senini viitorul, fără bagajul istoric al visului traumatic. Ca Eliza în *Bacalaureat* (Mungiu, 2016), ei sunt fantezia României noi, fără bagaj şi istorie socială.

Filmul lui Nemescu se numeşte însă „neterminat". El conține deja ipoteza că finalul fără trecut şi traume este o

utopie colonială, care e plasată în afara istoriei. Visul american, cel al profesionistului Assante, este neterminat pentru o imaginație politică românească. Psihanalistul francez Jean Laplanche ne sugerează o variantă de interpretare a ideii de neterminat din subtitlul filmului. Împotriva unei tradiții psihanalitice care făcea teoria seducției doar fantasmatică (de pildă, crima oedipiană la Freud este doar o fantezie şi nu are o bază reală) sau doar corporală, în sensul abuzului parental (care este fizic şi nu fantasmatic), Laplanche ne spune că trebuie să ne gândim la seducție ca la „neterminat" ori ca la un inconştient nemetabolizat. „Neterminatul" – mesajul parental enigmatic – este plasat de părinți în aparatul psihic al copiilor. Ce înseamnă un conținut enigmatic de acest tip? A fi seduși de părinți înseamnă că ne formăm eul, memoria, sexualitatea şi fantasmele în relația directă cu dorințele părinților. Mesajele enigmatice pe care ei le transmit fac parte din moştenirea pe care încercăm să o prelucrăm în viață şi care ne oferă o hartă psihologică a dorințelor noastre. Părți din mesajele enigmatice pot fi descifrate, iar analiza terapeutică este instrumentul principal de transformare a conținutului inconştient. Dar şi mai important, Laplanche ne spune că energia psihică care ne împinge în procesul de descifrare vine din traumă, din disociat. Trecutul care se uită la tine, care izbucneşte atunci când nu te aştepți, este catalizatorul unui angajament cu „realitatea celuilalt" pe care nu vrei să o conştientizezi.

Filmul lui Cristian Nemescu ne spune că imaginația politică românească va fi ocupată de ideea că dacă vei acumula capital şi vei deveni proprietar, vei reuşi în viață. Mesajul enigmatic din *California Dreamin'* este plasat la

nivelul relației cu visul de a deveni expert şi cu figura competentă a militarului american. Dar rezistența la un astfel de vis e posibilă dacă eşti capabil să te laşi bântuit de fantomele trecutului. Mesajele enigmatice trebuie prelucrate, pentru a nu fi în poziția unor somnambuli. Distrugerea ideii de profesionalism ne arată că un vis care pare *endless* se poate sfârşi. Sfârşitul nu este o alegere individuală, cât este capacitatea de a lăsa un anumit trecut să te locuiască. Trecutul va izbucni pe scena istoriei tale atunci când te aştepți mai puțin. Raportul violent cu un enigmatic care deja domină imaginația națională poate să ducă la o nouă relație cu trecutul. În *California Dreamin'*, cei doi tineri deştepți par să fie altceva decât Doiaru. Relația lor cu visul american este neterminată, pentru că ei deja locuiesc in *California Dreamin*'. Ca actrița Maria Dinulescu, Monica şi Andrei sunt plasați într-un spațiu fără istorie şi ideologie. Ei sunt într-o relație enigmatică cu ce trebuie să devină, adică noii tineri hibrizi şi realizați social. Pentru a începe eliminarea idealului colonialist, trecutul trebuie descătuşat şi orientat către un viitor care nu există încă.

Expertul şi sexul care nu ştie să se exprime

Dacă profesionalismul este articulat astăzi ca un ideal în relație cu visul american, el este plasat şi la modul în care ne trăim sexualitatea. Din perspectiva experților coloniali, trecutul sexual trebuie diagnosticat astăzi ca fiind deficient în trecut. „Expertiza" sexuală a devenit o producție a modernului în care noi, modernii experți în sexualitate, suntem superiorii oamenilor trecutului. Spre

deosebire de noi, cei din trecut fac sex victorian, adică sunt timizi, ignoranți și înapoiați. Opoziția dintre ignorant și cunoscător nu este străină nici lui *California Dreamin'*, iar Andrei, băiatul român este timid și ignorant față de David, soldatul american seducător și eficient în genitalitatea lui. Trecutul sexual nu este numai unul înapoiat ca timp, dar el se suprapune peste o schemă colonială în care indigenii români sunt inferiori americanilor albi și militarizați.

Atitudinile victoriene față de sex nu sunt numai o componentă a colonialismului din filmul românesc. Ele sunt produse în relație cu timpul și cu spațiile ne-vestice din literatura și filmul britanic. În romanul lui Ian McEwan, *Pe Plaja din Chesil* (2007), schema sexualității celor din trecut ca fiind deficientă este cadrul care ne spune ce este sexul bun.[1] În termeni de tehnică narativă, Ian McEwan este un scriitor care mi-a placut pentru capacitatea lui de a detalia un moment trecător și de a-l face literatură. McEwan știe să se focalizeze pe un moment care scapă unei cronologii simple a existenței și să îl facă important. Și mai spectaculos este când reconstruiește un schimb emoțional într-un mod în care devine o lume credibilă. Scriitorul știe bine cum să îți dea fiori când îl citești.[2] Prima reacție, atunci când am citit *Pe*

[1] Vezi Ian McEwan, *On Chesil Beach*, London: Jonathan Cape, 2007.

[2] Îmi aduc aminte cum, la prima citire a lui *The Child in Time* (Jonathan Cape, 1987), intrasem în pielea tatălui a cărui fiică fusese răpită. Aveam senzația că trăiesc în corpul părintelui disperat. Îi locuiam emoțiile cele mai intense și eram fascinat de amestecul dintre spaima de a o fi pierdut și dorința de o găsi în viață. Textul mi-a produs o plăcere ciudată, pentru că am fost încântat de imersiunea

plaja din Chesil pentru prima dată în 2009, a fost să savurez frica din reacțiile personajelor.

Cartea pleacă de la un experiment de gândire, unde îți imagineazi un cuplu, Edward şi Florence, în 1962, într-o Anglie puritană, înainte de revoluția sexuală. Perioada este aleasă pentru a-ți imagina ce înseamnă să vorbeşti despre sex, fără a avea un limbaj pe care îl poți folosi competent. Tinerii din lumea lui 1962 nu au capacitatea lingvistică de a descrie sentimente şi reacții pe care noi astăzi le cunoaştem bine. În carte, cei doi se iubesc, dar pentru că nu ştiu să comunice ce simt, ei se despart. Edward şi Florence nu înțeleg ce li se întâmplă şi nu ştiu ce se întâmplă cu corpurile lor. Termenul de „ejaculare precoce" nu s-a inventat încă, iar „frigiditatea" este un cuvant ruşinos, ca o boală teribilă şi mortală. Ce m-a încântat la o primă lectură era senzația că aveam acces la un trecut îndepărtat, la o Anglie pre-modernă. Mi se părea un trecut care a dispărut odată cu imersiunea în lumea plină de porn şi ejaculări precoce a nou-capitalismului. Dar am înțeles, pe parcurs, tehnicile coloniale ale lui McEwan. Mai întâi, îşi aşază cititorul pe un divan contemporan, de unde, cunoscător al vocabularului terapeutic şi psihanalitic, se uită ştiintific la eşecul unei relații lipsite de vocabular emoțional. Personajele lui simt anxietate, ruşine, umilință, furie şi dorință, dar nu ştiu cum să le exprime. Florence şi Edward sunt ca doi primitivi dintr-o fantezie colonialistă tipică. Ei au la îndemână doar câteva cuvinte rudimentare

---

într-un corp străin care făcea doliu pe tăcute. Spaima de a anticipa moartea unui copil şi plăcerea de a locui în corpul unui bărbat în doliu m-au sedus într-un mod pe care nu mi-l explic.

pentru a-şi înțelege emoțiile. În al doilea rând, McEwan te pune în poziția în care cunoşti ce li se întamplă personajelor, mult mai bine decât se înțeleg ele pe sine. Ca modern şi cunoscător de limbaj psihologic sofisticat, tu cunoşti ce simte Edward atunci când Florence îşi aşază mâna pe prohabul pantalonilor lui. *Înțelegi* de ce Edward, după ce a simțit mâna seducătoare a lui Florence, a cerut-o în căsătorie. *Ştii* de ce dezgustul lui Florence față de atingerea tatălui îi creează dificultăți în relația ei sexuală cu Edward. *Înțelegi* de ce Florence nu suportă că Edward nu se poate „controla" sexual, adică are ejaculare precoce. *Înțelegi* că Florence tânjeşte după o relație intimă cum nu are cu mama ei, o persoană distantă şi anxioasă. Edward şi Florence, din păcate, sunt blocați în barierele timpului lor, iar tu le eşti superior.

Ce face McEwan este să te facă să te simți un expert în raport cu doi oameni ignoranți. În *California Dreamin*', poziția de expert este a militarului american ce trebuie să îşi îndeplinească misiunea, deşi este subminat de un baron local corupt. Aici, mai subtil, McEwan te transformă în psihiatrul profesionist, cel care înțelege simptomele unui eşec mai bine decât cei doi care îşi trăiesc sexualitatea. Poziția intoxicantă, de superioritate psihologică şi intelectuală, te face să ştii de ce se produce eşecul în cuplul tinerilor. Te pune în situația de a te gândi că un eşec similar poate fi evitat, plecând de la ideea că sentimentele trebuie comunicate şi împărtăşite cu celălalt. Fantezia comunicării bune – sau mai degrabă dorința de a avea un psihanalist în relația celor doi – deschide şi închide romanul. La începutul poveştii, McEwan ne spune ca limbajul şi practica terapiei, a sentimentelor împărtăşite cu

rapiditate şi mutual analizate, nu erau încă în circulație.[1] Deşi invocarea unui psihanalist pare că trimite către o absență teribilă, McEwan deghizează faptul că există un profesionist al cunoaşterii sexuale în textul lui. *Psihanalistul eşti tu, cel sau cea care are acces prin observațiile percutante ale scriitorului la un univers care le scapă celor doi.* Ce face McEwan să simți este că, dacă din cititor omniscient te-ai transforma în personaj, ai putea să împiedici un eşec care mărşăluieşte previzibil.

Pe plaja din Chesil este o structură narativă exemplară pentru un colonialism în raport cu trecutul sexualității. Privirea narativă condescendentă este asemănătoare cu reportajele despre indigenii care nu aveau engleza la îndemână pentru a se exprima. McEwan colonizează trecutul pentru a-ți spune cât de evoluat eşti astăzi. O privire condescendentă nu îți spune nimic despre cât de diferiți şi interesanți sunt oamenii din alte epoci sau teritorii. Nu înveți nimic din colonialism, în afara a ceea ce ştii deja şi, poate, a faptului că eşti deja superior. Nu înveți nimic despre cum arată celălalt real şi diferit, pentru că intenția poveştii este să îți cultive un narcisism prăfuit. Nu înveți mare lucru despre Anglia în 1962. Mai mult, sadismul descrierilor lente, a imploziei unui moment şi deconstrucției lui în zece pagini, este plăcerea a ceea ce

[1] Dacă se auzise de oameni bogați care se duceau la psihanalist, nu era încă la modă să te vezi ca un exercițiu în istoria narativă, ori ca o problemă care aşteaptă rezolvare. Mai târziu, pe final, după ce Edward şi Florence devin reali, dar şi cruzi unul cu celălalt, Florence invocă din nou spectrul unui psihanalist: „*Poate că ar trebui să fiu psihanalizată. Poate că de ce am nevoie este să îmi omor mama şi să îmi însor tatăl.*" Spectrul expertului care lipeşte este o prezență sufocantă în text.

deja ştii şi ai simțit. McEwan nu produce ceea ce ar face un roman cu adevărat viu, adică sentimentul că descoperi o lume diferită de lumea ta, care îți provoacă radical ideile. *Pe plaja din Chesil*, în loc să te provoace să gândeşti diferit, îți spune cum să gândeşti acelaşi lucru, într-o formă alterată.

Romanul lui McEwan a anticipat fascinația televiziunii americane pentru un trecut sălbatic şi primitiv, la care te uiți cu superioritate. Dacă, de pildă, călătoriile în Europa de Est în anii '90 – pentru turistul vestic „se simțeau" ca o reîntoarcere în trecut – un trecut în retard față de lumea capitalista evoluată –, un serial ca *Mad Men* (2007-2015) a făcut din privirea condescendentă modalitatea principală de a interacționa cu trecutul Americii. *Mad Men* imagina o Americă primitivă a începutului de ani '60, unde sexismul şi rasismul erau exprimate nestânjenit în public. La fel ca în *Pe plaja din Chesil*, unde trebuie să fii superior, lumea lui *Mad Men* îți arată cât de progresist eşti astăzi şi cât de departe s-a ajuns cu progresul moral. *Pe plaja din Chesil* şi *Mad Men* îți arată, empatic, desigur, cum ceilați sunt înapoiați. Ce se pierde este cum ceilalți, cei din trecut, ne pot învața, poate, că putem greşi. Aşa cum alegerea lui Donald Trump ca preşedinte al Statelor Unite o arată, sexismul şi rasismul locuiesc într-un prezent al Americii de Nord – care nu poate fi doar proiectat în trecut. Fantezia liberală a unui progres moral al civilizației americane este bazată pe negarea istoriei coloniale americane. *Statul federal, visul american, ideea că prin merit devii un cetățean productiv şi moral, sunt ficțiuni produse pentru a controla şi guverna iluzia profesioniştilor albi.*

Trauma ca răspuns la corectitudinea profesională?

Am înțeles în secțiunea de față că profesionalismul colonial este o strategie de control în noul capitalism. Profesionalismul este o strategie retorică care ne spune că unii, experții militari sau literari, știu, iar alții, studenții ori categoriile etnice inferioare, trebuie să învețe. Ficțiunea literară şi cea a peliculei este un mod de a conserva ierarhiile dominației coloniale. Dar există tactici care ne ajută se ne opunem dominației retoricii „profesioniştilor". Ce putem face este să ne gândim în mod diferit la trecut. Ce am propus aici este să urmăm traseul din *California Dreamin'* şi să vedem cum o traumă nemetabolizată e capabilă să întrerupă desfăşurarea fără greşeli a colonialismului nord-american. Încăpățânarea personajului Doiaru poate servi ca un moment temporar pentru a imagina o altfel de istorie, care face diferite alternative posibile. Ea este o grevă, o întrerupere a liniarității progresului istoriei româneşti. Trauma explodează în istorie şi poate produce noi alternative ale imaginației. De aceea, poate, pentru imaginarea unei istorii diferite e nevoie de o nouă practică, aceea de a te lăsa locuit de trecut. În alte ficțiuni, cum sunt *Pe Plaja din Chesil* sau *Mad Men*, profesionalismul sexual al modernilor este cel care trebuie să suprime un trecut pe care nu îl cunoaştem bine. Retorica modernității îi inventează pe cei din trecut ca fiind mai săraci în cuvinte şi experiențe în raport cu noi, ultra-modernii. Fantezia superiorității erotice din romanul lui McEwan este una pierzătoare pentru că distruge munca reală, a istoriei sociale şi a sexualității, pe care, de fapt, nu

le-am înțeles încă. Poveștile experienței directe, a sexualității trăite în moduri pe care nu le putem percepe, sunt permanent șterse de ficțiunea colonială care îi pedepsește pe sălbatici.

Ruşinea sexuală ca grevă *Proba de microfon* şi estetica întreruperii

dar ea era curva locului
& nimeni nu o vedea
cu ochi buni
dar pentru el nu a contat
aşa că au trăit fericiți până
la adânci bătrâneți
dependenți sexual
de gura satului
Octavian Perpelea[1]

În ultimul capitol voi încheia cartea cu o discuție legată de perversiune şi ruşine. Noua clasă capitalistă, am înțeles deja, foloseşte sexul ca pe un instrument de disciplinare şi de biopolitică, astfel încât să devenim mai productivi la locurile noastre de muncă. Capitalul ne vrea sănătoşi şi optimişti, bine adaptați la circuitul de producție de marfă. Dar există forme de rezistență la cererea de a deveni muncitorii corporatişti ai sexului. În mod contraintuitiv, una din strategiile de rezistență la disciplinare este să devenim dependenți sexual „de gura satului". Prin

[1]Octavian Perpelea, *op.cit.*, p.19

termenul de față, înțeleg că, în loc să refuzăm să ne fie ruşine, aşa cum ni se cere de multe ori în discursurile eliberării sexuale, trebuie să ne îmbrățişăm ruşinea şi perversiunea.

În loc să ne imaginăm „mai binele" ca pe un loc utopic, unde nu există defecte sexuale, eu vă propun să vă emancipați atunci când veți strânge în brațe mai tare inferioritatea produsă de capitalism. De aceea, în secțiunea de față, strânsul în brațe al ruşinii e o modalitate de a intra în grevă. Să nu mă înțelegeți greşit, ce vă propun nu este să deveniți super-oamenii superdisciplinați din Ayn Rand, ci să vă gândiți că puteți refuza capitalul prin fuga din locurile pe care le ocupați. Putem să părăsim locurile de muncă pe care le avem, aşa cum sclavii plantațiilor negre din Statele Unite au refuzat să muncească şi au forțat un război civil.[1] Dar pentru grevă avem nevoie să vedem cum suntem defecți şi perverşi, din unghiul sexualității capitaliste. În loc să respingem gura satului, putem să înțelegem că relația cu „gura satului" ne transformă în hoții care fură din hambarele sexualității normale. Ea face posibil să ne simțim ca nişte grevişti care spun *nu* circuitului de capital.

De ce e nevoie să devenim mai perverşi şi să intrăm în grevă? Pentru refuzul normelor pe care trebuie să le trăim,

[1] Vezi W.E.B. Du Bois, *Black Reconstruction in America, 1860-1880*, New York: The Free Press, 1998. Pentru Du Bois, războiul civil nord-american a fost posibil pentru că sclavii negri au intrat în grevă generală şi au părăsit plantațiile albe în masă. Statele din Nord au folosit greva generală a negrilor pentru a câştiga războiul cu statele din Sud. Spre deosebire de statele americane din Nord, statele din Sud erau interesate să mențină ierarhiile rasiale pentru a supraviețui economic.

trebuie să descoperim genealogic cine sunt perverşii şi cum am ajuns să folosim o categorie de acest tip. În prima parte a capitolului, voi încerca să răspund la întrebarea următoare: dacă homosexualitatea a devenit un „nou" normal, cine mai sunt perverşii astăzi? Voi discuta ideile lui Michel Foucault, ca istoric al sexualității, în relație cu teoriile psihanalistului Robert Stoller.[1] În a doua parte, mă voi concentra pe analiza a două filme care vorbesc despre relația dintre ruşine şi sexualitate. Mai întâi, discut filmul *Shame* (Steve McQueen, 2011), pentru a-l depatologiza şi pentru a îmbrățişa o anumită perversiune care este respinsă ca abjectă. Apoi, voi reveni la filmul românesc şi voi înțelege cum anormalii şi dorința sexuală sunt produse în filmul lui Mircea Daneliuc, *Proba de Microfon* (1980). Filmul regizorului român ne arată că atracția sexuală nu e opusul ruşinii, ci dimpotrivă, ruşinea incită şi produce relații sexuale şi afective care ne scot din etica unor locuri bine fixate în societate.

Ce vreau să fac aici, când scriu despre dependența de disciplina satului, de normele care ne fac să trăim în condiții de pedeapsă, prohibiție, insultă şi frică? Ce vreau să realizez, când îi aduc împreună pe Foucault, Stoller, McQueen şi Daneliuc? Intenția mea este să îți arat că ruşinea este un mecanism care produce o sexualitate vie, care e în direct contrast cu o disciplină cerută de capitalism. *Îmbrățişarea ruşinii e o strategie de a intra în grevă şi de a fugi de la locurile noastre de muncă sexuală.*

[1] Reflecțiile mele sunt din 2011, înainte de Trump, Brexit şi alte evenimente considerate catastrofale. Ele par cumva datate, ieşite dintr-un anumit context istoric, însă tocmai prin faptul că sunt moarte au potențial de a întrerupe un mod de gândire acceptat.

Cadrele-visare din filmul lui Daneliuc ne vor arată cum putem întrerupe capitalul-sexualitate. Pentru *a deveni* pervers e nevoie de o altă muncă, una în care ne vom arunca mai adânc în ruşine.

Perverşii între Foucault şi psihanaliză (înapoi la 2011)

Mă uitam zilele trecute la televizor ca să văd ce mai spun inamicii mei preferați, Republicanii americani (notă: aici suntem în 2011, înainte de alegerile din SUA din 2012, când a fost reales Barack Obama). Din întâmplare, eram pe CNN şi l-am văzut pe fostul primar al New York-ului, Rudy Giuliani, vorbind despre un eventual atac al Statelor Unite în Iran. Ca de obicei, Giuliani a pus placa lui favorită, şi anume că nu e posibil ca un stat mic să ne înfrunte pe noi, americanii, democrația cea mai mare din lume. Aşadar, Giuliani (supranumit şi *nine-eleven*) ne spune trebuie să îi amenințăm cu bomba nucleară pe iranieni, ca să se cumințească. Canalele de televiziune sunt pline zilele astea de „amenințarea" Iranului. Ca de obicei, mă enervez uşor şi cad în mintea mea în speculații psihologizante despre cum Republicanii sunt speriați că vor fi umiliți şi de aceea vorbesc despre folosirea bombei nucleare.

Mie nu îmi place Giuliani. Ca primar al New York-ului, a gentrificat Manhattan-ul şi l-a facut un oraş turistic, dintr-un cartier-oraş care avea o viață a lui. Manhattan-ul s-a umplut de polițişti în anii '90, care aveau mandate să aresteze orice ființă umană care părea vie, de la cel care mâzgălea *graffiti*, până la cei care făceau trafic cu marijuana sau cocaină. Central Park-ul, loc de întâlnire

romantic, favorit al „devianților sexuali”, a fost curățat de Giuliani pentru a deveni un spațiu al turismului neoliberal. La fel ca Times Square, Central Park-ul avea o atracție aparte pentru că reprezenta un fel de *commons*, o piață publică. Era un loc de întâlnire şi socializare, o oază intimă în centrul financiar, rece al orașului. Dacă în anii ’80 Central Park-ul avea atracția locului interzis, a explorării într-un teritoriu necunoscut (un fel de Parcul Operei din Bucureşti, loc de întâlnire a tuturor ciudaților), cu ajutorul lui Giuliani şi al polițiştilor lui, s-a transformat într-un loc potrivit pentru un sărut cast între Meg Ryan şi Tom Hanks. Times Square-ul, care era împânzit de mici shop-uri cu material pornografic, a fost curățat atât de tare, încât e acum o imagine tristă, corporatistă a Americii. Manhattanul s-a curățat de „perverşi”, de la devianții sexuali, până la consumatorii de graffiti şi droguri. A devenit curat, spălat şi cuminte.

În intervenția lui de la CNN, Giuliani, care sugera belicos amenințarea cu bomba nucleară, a spus un lucru însă care m-a pus pe gânduri. El spunea că republicanii trebuie să accepte dreptul la căsătorie al gay-ilor. Am fost un pic şocat să aud un republican foarte rasist şi xenofob cum e Giuliani să susțină protecția unei minorități sexuale în 2011. Giuliani, care susținuse parteneriatele civile în New York şi care s-a pozat în *drag*, este mai degrabă o excepție pentru republicani. Dar m-am gândit imediat ce schimbare majoră e asta, dacă un Republican susține dreptul la căsătorie al gay-ilor. M-am gândit ce transformare socială s-a petrecut, dacă conservatorii americani acceptă că „perverşii” se pot căsători. Fostul lider al Partidului Conservator în Marea Britanie, David Cameron, a legalizat căsătoria gay, iar noul preşedinte american în

2016, Donald Trump, se pozează cu steaguri LGBT. Până la urmă, asta înseamnă că gay-ul nu mai este pervers. Gay-ul a devenit un altfel de normal, mai ciudat, dar un normal acceptat.[1] Dacă gayul este respectabil, perversul pare că a implodat ca o categorie de clasificat sexualitatea.

Întrebarea pe care o urmăresc în secțiunea de aici este cine mai e perversul, în noile condiții ale diversității globale. Pentru a răspunde la întrebare, vreau să facem o călătorie în istoria formării categoriei de pervers. Cum s-a născut el şi ce manifestări are? Un genealog al sexualității, cum e Michel Foucault, şi un psihanalist ca Robert Stoller ne pot ajuta să trasăm o hartă a anormalului sexual. Ei au fost interesați să înțeleagă sexualitatea în anii '70 şi condițiile în care anormalitatea funcționa în relația cu normalul sexual.[2]

---

[1] Unde locuiesc acum în Cleveland, în 2016, sunt chiriaş într-un apartament al unui proprietar care se declară gay. El este deținătorul a cel puțin douăzeci de case în zona Tremontului, un cartier gentrificat al Clevelandului, care a devenit zona de atracție urbană şi turistică. Steaguri LGBT sunt foarte comune în zonă, iar gay-ul aici pare a fi o categorie respectabilă sub umbrela mai largă a diversității.

[2] De ce avem nevoie atât de istorie cât şi de analiză psihologică pentru a înțelege ce înseamnă perversiunea? Foucault ne arată cum este construit perversul ca o categorie istorică, în timp ce Stoller ne arată mecanismul intrapsihic al perversiunii. Foucault vede psihanaliza ca pe unul din instrumentele contemporane de disciplinare a vieții psihice. În schimb, Stoller e interesat de anormalul sexual în relația cu o istorie individuală şi nu e interesat de modul în care categoriile sexualității s-au format istoric. Dacă îi folosim pe amândoi cu rezerve, cred că putem să identificăm cum poate fi gândit ceea ce numeşte Judith Butler „viața psihică a puterii" (Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, Stanford: Stanford University Press, 1997). Viața psihică a puterii are o dimensiune psihologică, pentru că e trăită cu ideea că mintea ta este a ta, dar are şi o componentă genealogică, pentru că se formează în condiții istorice specifice.

Foucault e interesat să vadă cum categoriile istorice ale sexualității se schimbă, dar mai ales cum schimbările sunt accidentale şi cum ele pot să capete direcții istorice diferite. Care este diferența dintre secolul XVIII şi secolul XIX, în special în Franța? In *Istoria Sexualității* (vol. 1), Foucault ne spune că sexualitatea s-a schimbat în secolul al XIX-lea, în relația cu secolul XVIII. În secolul al XVIII-lea, practicile sexuale se constituiau ca o serie de prescripții organizate în jurul căsătoriei. Obligația de a face sex, abilitatea de a o pune în practică, maniera în care te conformai cu regulile vieții sexuale, cerințele şi violența inerentă sexului, frecvența contactelor intime, totul era organizat în termeni de reguli. Codurile sexuale nu făceau diferența între violarea aranjamentului matrimonial şi devierile genitale. Păcatele majore se constituiau, în devălmăşie, ca relații extramaritale: adulter, sodomie, viol, incest, şi mângâieri reciproce. O schimbare de discurs în secolul XIX-lea a dus la două transformări majore. Mai întâi, a dispărut atenția legată de monogamia heterosexuală. Pentru că nu mai există un cod de reguli care să prescrie frecvența, durata şi intensitatea contactului sexual, s-a abandonat încercarea de a afla secretul monogamiei heterosexuale. În al doilea rând, atenția disciplinară s-a mutat de la monogamia heterosexuală, la sexualitatea copiilor, a nebunilor, a femeilor, a criminalilor, la sexualitatea celor cărora nu le place sexul opus. Sexualitatea normativă monogamă a început să fie definită prin sexualitatea marginalilor, a celor care erau în afara normei. Definiția perversului şi, mai mult, categoria în sine, este un produs al unei schimbări istorice care s-a produs

treptat, odată cu dominația științei ca mod de a clasifica sexualitatea umană.

Cum s-au născut perverşii şi cine sunt ei? Nu fără echivoc şi întârziere, ne spune Foucault, legile căsătoriei şi regulile sexualității au format o nouă sub-rasă. Deşi provine din libertinii secolului al XVIII-lea, sub-umanitatea anormală este o formațiune istorică nouă. Marginalii sexuali circulă prin toți porii societății. Ei sunt întotdeauna hăituiți, dar nu neapărat de lege; ei sunt de obicei încarcerați, dar nu întotdeauna în închisori; ei sunt bolnavi, poate, dar şi victime scandaloase, periculoase, pradă a unui rău straniu care ar putea să fie viciul sau crima.[1] Pentru Foucault, perverşii sunt o categorie cumva mai largă, toți „băieții mai deştepți, fetițele precoce, şcolarii ambigui, servitorii şi educatorii dubioşi, soții cruzi sau maniacali, colecționarii solitari, vagabonzii cu impulsuri bizare."[2] Foucault ne spune că perversul este întotdeauna creat prin raportare la norma de comportament sexual. Ca atare, perversul este un mod de relaționare, de simțire şi practicare a sexualității care este la granița dintre normativ şi aberant, legitim si interzis. El este o relație de putere, între ce trebuie să fie şi ce simte un individ.

[1] Sub-rasa lui Foucault a bântuit casele de corecție, coloniile penale, tribunalele şi azilurile. Ei şi-au cărat infamia la doctori şi boala la judecători. Aceasta este familia „fără număr" a oamenilor care au fost catalogați ca suferind de „nebunie morală", „nevroză genitală", aberația „instinctului genital", „degenerescență" sau „dezechilibru psihic". O trupă *queer* cum e *Cocorosie* ne spune cine sunt mare parte din perverşii lui Foucault, adică „all those beautiful boys, pimps and queens and criminal queers". Vezi Cocorosie, *Beautiful boys*, https://www.youtube.com/watch?v=sVh3WQtx_pw

[2] Vezi Foucault, *op. cit.*, p.40

Perverşii nu sunt aşadar constituiţi în afara mecanismelor heterosexuale, ci chiar în inima lor. Altfel spus, sexualităţile anormale sunt produse prin opoziţia cu organizarea cuplului heterosexual cu copii:

> Este familia secolului al XIX-lea în realitate o celulă monogamă şi conjugală? Poate într-o anumită măsură. Dar ea a fost de asemenea o reţea de plăceri şi puteri legate împreună în puncte multiple şi în relaţii contingente. Separarea adulţilor de copii, polaritatea dintre patul părinţilor şi cel al copiilor (care a devenit comun în cursul secolului, când s-au construit locuinţe pentru clasa muncitoare), segregarea relativă a băieţilor şi fetelor, instrucţiunile stricte legate de grija faţă de bebeluşi, atenţia faţă de sexualitatea infantilă, pericolele imaginate ale masturbării, importanţa ataşată pubertăţii, metodele de supraveghere sugerate părinţilor, indicaţiile, secretele şi fricile, prezenţa – atât valorizată, cât şi de temut – a servitorilor: toate astea au făcut familia o reţea complicată, saturată de sexualitaţi multiple, fragmentate şi mobile, chiar şi atunci când era de dimensiuni mici (traducerea mea).[1]

Şi mai departe, vine propoziţia de forţă a autorului:

> A le reduce [sexualităţile multiple] la o relaţie conjugală şi apoi a o proiecta, în forma dorinţei interzise, asupra copiilor, nu poate să explice acest aparat, care, în relaţie cu aceste sexualităţi, a fost mai puţin un principiu de interdicţie, decât un mecanism de incitare şi multiplicare [traducerea mea].[2]

Pentru că Foucault se ia la trântă aici cu Freud, el contrazice ideea că sexualitatea noastră este reprimată. Din contră, sexualitatea nu este reprimare, cât este un aparat foarte sofisticat şi multiplu cu diferite intensităţi, care produce anumite posibilităţi sexuale. În istoria lui Foucault,

[1] *Ibid.*,p.46.
[2] *Ibid.*

tonul uşor sarcastic la adresa psihanalizei se întrevede din descrierea lui Don Juan: „să îi lăsăm pe psihanalişti să speculeze dacă el era homosexual, narcisist sau impotent”.[1] Dacă psihanaliza freudiană de largă circulație produce distincția dintre normal şi patologic, asta nu înseamnă că toți psihanaliștii lucrează cu aceeaşi atitudine normalizatoare. Mulți psihanalişti critici oferă o privire extraordinară a vieții psihice, care de multe ori este conştientă de dinamici şi ierarhii sociale. Robert Stoller, de pildă, ne spune că raportul excitație – umilire se constituie în urma solidificării unor anumite amintiri ale trecutului, care oferă cadrul organizator al atracției sexuale:

> Văd acest moment de excitare erotică ca o masă confuză, compactă – un punct microscopic– al unor scenarii alcătuite din impulsuri, dorințe, apărări, falsificări, adevăruri evitate şi amintiri ale unui moment trecut, erotic sau ne-erotic, care se întorc la copilărie – o piesă de teatru care pare adevărată datorită adevărului senzațiilor date de corp. Deşi momentul pare spontan, el este mai degrabă rezultatul multor ani de lucrat cu scenariile amintite, pentru a le face să funcționeze eficient, adică să asigure că ele produc excitație, cu produsul ei final, gratificarea, mai degrabă decât anxietate, deprimare, vina sau plictiseală.
>
> (Robert Stoller, *Observing the Erotic Imagination*, VIII, traducerea mea).

[1] Ca discurs al eliberării, psihanaliza pleacă de la ideea că suntem reprimați şi vrea să vindece individul de problemele societății bolnave. Dacă nu suntem numai reprimați, asta înseamnă că sexualitatea noastră este produsă de norme şi interdicții sociale. Ca atare, pentru Foucault perversul este o categorie care trebuie clasificată şi produsă în permanență de către un aparat al puterii, iar psihanaliza este un element important al acestui aparat de disciplină. Psihanaliza are nevoie de pervers pentru a stabliza ceea ce este normal, adică viața heterosexuală burgheză, cu plăcerile şi suferințele ei cotidiene. *Ibid*., p.39.

Stoller ne arată că perverşii trebuie văzuți cu ochelari intra-psihici, nu numai sociali.[1] Pentru el, raportul dintre agresivitate şi plăcere, excitație şi umilire, este în centrul vieții noastre sexuale. Sexualitatea se construieşte printr-o anumită repetiție a plăcerii şi durerii, dar repetiția nu este aici una care duce la heterosexualitate. Repetițiile sunt multiple, ambivalente şi pot să ducă în direcții diferite.

Soluția lui Foucault la biopolitica modernității este una anti-identitară. În *Istoria Sexualității*, *volumul 1*, el propune abandonarea ideii de identitate sexuală, o identitate, să spunem, hetero, homo, bisexuală, perversă, care îți garantează un anumit adevăr despre ceea ce eşti. Cu alte cuvinte, nu trebuie să te imaginezi nici ca heterosexual şi nici ca pervers, pentru că modul ăsta de gândire se sprijină pe ideea că există un adevăr sexual care îți caracterizează identitatea. Pentru a înțelege cum doreşti şi cum simți plăcerea, trebuie să înțelegi mai întâi un discurs normativ al puterii care îți organizează sexualitatea. Dacă Foucault vrea să elimine psihologia personală, pentru că este interesat de categorii istorice ale sexualității, Stoller ne poate ajuta să înțelegem cum funcționează excitația în mintea unui individ. Ceea ce observa el este că în fanteziile din pornografie există un scenariu principal, care are ca scop să schimbe traumele, conflictele sau frustrările din copilărie, prin convertirea lor într-o victorie. Aparatul complicat al pornului, misterul, secretele, riscul, răzbunarea şi fetişizarea, îl face pe consumator să dorească o anumită victorie. Cel care consumă pornul vrea să

[1] Pentru citate, am folosit Robert Stoller, *Observing the Erotic Imagination*, New Haven: Yale University, 1985.

schimbe umilirea trecută în altceva. În operația de transformare a umilirii, ura este o componentă de bază. Odată ce am observat dinamica umilirii şi a victoriei în pornografie, observăm că aceleaşi dinamici sunt centrale în viața oamenilor care nu sunt considerați perverşi. Ce este interesant în descrierea lui Stoller este că excitația sexuală este produsă de introducerea ostilității în fantezie. Agresiunea, adică dorința de a răni, a distruge, a tăia, a îmbucătăți, nu este exterioară sexualității normale, ci dimpotrivă, o constituie şi o face posibilă.

Ce consecințe are observația asta? Pe de o parte, nu conținutul, cât structura excitației erotice este comună tuturor. Excitația erotică, fie ea conştientă sau inconştientă, se hrăneşte din rănire, din umilirea obiectelor noastre erotice. Pe de altă parte, ne spune Stoller în descrierea sa a perversului, dinamicile care ne fac „mai mult" sau „mai puțin" perverşi sunt cele care sunt date de obținerea intimității cu o altă persoană. Ostilitatea în sexualitate se poate schimba în funcție de câtă intimitate este dorită sau obținută. Agresivitatea este un mod de a cere afecțiune, doar că este exprimată într-o formă care poate duce fie la apropiere, fie la distanță.

Care sunt lucrurile în comun şi diferențele pe care le au un istoric şi un psihanalist al perversiunii? Mai întâi, ca Foucault, Stoller vrea să abandoneze ideea ca perversul şi normalul sunt categorii opuse. Ele nu împărtăşesc o esență proprie care face o persoană perversă ori normală, indiferent de contextul lor. Stoller e interesat de structura narativă a unui scenariu erotic. Fanteziile perverse au aceeaşi structură ca fanteziile „normale", pentru că sunt organizate în jurul unei dorințe de a retrăi o traumă şi un

conflict. În schimb, pentru Foucault, perverşii sunt produşi de categoriile normalităţii care vrea să se diferenţieze de ceea ce consideră anormal. Perversiunea este aberaţia sexuală care trebuie disciplinată pentru a întări un aparat al puterii. Diferenţa dintre cei doi este că Stoller introduce un criteriu (cred, în afara istoriei sociale şi psihologizant) pentru a identifica ce este pervers în raport cu ce este mai puţin pervers. Criteriul lui este intimitatea sau dorinţa de apropiere. Diferenţa dintre normal şi patologic se joacă la nivelul a câtă intimitate eşti capabil să obţii. Pentru Stoller, perversul este cel care e agresiv şi stângaci în dorinţa lui de a căpăta intimitate.

Criteriul lui Stoller, prea abstract, nu mi se pare credibil. De ce să gândim dorinţa de intimitate, de pildă, ca singurul criteriu care organizează viaţa noastră intimă? De ce intimitatea, dar nu şi agresiunea, muşcătura, ne spun ce e corect, ce dorim să simţim? Ce sugerez aici este că intimitatea şi agresiunea trebuie gândite simultan ca dorite de cel care este angrenat într-o relaţie sexuală. Dacă subsumăm agresivitatea dorinţei de contact intim, atunci viaţa noastră este organizată de un ideal al intimităţii care se dovedeşte fals. Sunt contexte în care este dorită intimitatea, în altele muşcătura, iar în altele ambele simultan. Atenţia la istorie, context şi participanţi ne face să ne distanţăm de o falsă impresie psihanalitică că tot ceea ce dorim în viaţă este apropiere, relaţionare şi intimitate. Poate că mulţi dintre noi, în multe momente, îşi doresc sex fără să îşi dorească să se relaţioneze emoţional de un partener. Dacă pornul este poate astăzi cea mai întâlnită formă de relaţionare sexuală, atunci, în majoritatea schimburilor sexuale, nu te apropii intim de un corp pe care îl vezi pe ecran.

Spre deosebire de Stoller, Foucault ne cere sa înțelegem cum atingerea, sărutul, sodomia, orice ar însemna ea, sunt produse social şi politic. Dar el nu delimitează între ce este mai mult sau mai puțin pervers, pentru ca însăşi ideea de pervers presupune un criteriu al unei sexualități normale. Psihanaliştii contemporani par de multe ori să fie mai interesați de identificarea unui mecanism cauzal al excitației şi mai puțin de cum e produsă biosexualitatea, ori de cum putem să o alterăm prin practici ale libertății.[1] Ei îşi doresc să identifice unei scheme generale explicative, care de multe ori ignoră variația şi contextul din detaliile unui act sexual. De pildă, pentru Stoller, umilirea este mecanismul care creează excitație sexuală, adică umilirea celuilalt ca să plătească pentru că a umilit. Foucault se desparte de psihanaliştii pozitivişti, pentru că el nu e interesat să afle un secret al sexualității, folosind o metodă ştiințifică. El ne cere să înțelegem mai degrabă structurile de putere şi de discurs care fac anumite sexualități normale şi altele anormale. El ne incită să căutăm cum este produsă biosexualitatea astăzi şi mai puțin să o explicăm prin mecanisme cauzale. Foucault ne ajută aici să ne separăm de un model pozitivist al explicației şi să vedem cum putem deveni poate mai liberi în sexualitatea noastră.

Ca să mă întorc la întrebarea mea inițială, perversul pare că nu mai este gay-ul, şi poate astăzi nici transgen-

[1] Pentru „practici ale libertății", vezi Michel Foucault, *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France, 1981-1982*, New York: Picador. Foucault aliază practicile libertății cu ideea de grijă de sine, prin care individul lucrează cu propriile comportamente, atitudini, relații şi abilități, pentru a limita pericolul de a fi dominat.

derul. Trangenderul a devenit o categorie care acoperă majoritatea formelor de contestare a unui gen biologic, de la transexual, travestit până la genul non-binar. Dar transgenderul, în special în Statele Unite, prin emisiuni de televiziune şi dispute, de pildă, legate de Caitlyn Jenner, pare să se plaseze în afara categoriei de pervers. El a devenit în multe contexte alb şi burghez. Dintr-un termen care potențial e progresist şi capabil să dezorganizeze heteronormativitatea, transgenderul a devenit un moment al identificării apolitice. Pare că a fost subsumat unei narațiuni care îl face legitim şi normal.

Să spunem că astăzi suntem în momentul în care ştim că relațiile sexuale între persoanele de acelaşi sex, ori persoanele care trăiesc transgender şi non-binar, sunt normale.[1]Căsătoria şi legitimitatea ei ne pun în situația în care perversiunea este eliminată din gay. Dar gay-ul, trans-ul, homosexualitatea, perversiunea, sunt categorii istorice care s-au definit prin contrast cu heterosexualitatea monogamă. Mai au ele potențial politic să fie disruptive şi anti-conservatoare? De la psihanalişti avem explicații care elimină capacitatea perversiunii de a produce o regândire a normelor. Dorința de a explica sexualitatea, făcând apel la relaționarea intimă ori la sexualitatea mamei, reprezintă un mod de a face perversiunea neinteresantă şi banală. Poate că de la conservatorismul din psihanaliză mă pot întoarce pentru a găsi răspunsul la întrebarea inițială, adică cine e perversul în neoliberalism.

[1] Dacă în România actul sexual între două persoane de acelaşi sex este decriminalizat, căsătoria şi parteneriatul civil au devenit două cereri majore pe agenda asociațiilor care luptă pentru drepturile persoanelor gay. Vezi istoria *ACCEPT* în Cârstocea (2009-2010) şi site-ul *Mozaiq*, https://www.facebook.com/mozaiqromania/

Dacă inversăm sugestiile psihanaliştilor, dacă ne raportăm la ele ca la modalități de a banaliza sexul, ce putem face este să devenim perverşii descrişi de ei. Atunci, poate că o să ne facă plăcere să ne comportăm în maniera pe care ei, specialiştii sexului, vor să o elimine. Poate trebuie să ne facă plăcere să „intrăm în pervers", astfel încât să ne distanțăm de biopolitica psihanalizei.[1] Poate trebuie să începem să căutăm sexul fără intimitate, sexul fără dorința de relaționare care răzbate din teoria lui Stoller. Poate trebuie să ne distanțăm de ideea că sexualitatea mamei este cea care ne face nebuni, *borderline*. Poate că sexul incitant se poate întâmpla numai dacă vrem să reproducem o traumă, să simțim agresiunea şi umilința unei amintiri trecute, să ne trăim sexualitatea periculos, în afara relației cu mama, tata şi alte figuri ale reproducerii sexuale. Poate că dacă observăm cum cei care sunt deja hetero sau parte a familiei monogame „normale" sunt în multe moduri perverşi, putem să ne distanțăm de un ideal care domină imaginația sexuală astăzi.

Cum se patologizează ruşinea sexuală

Din secțiunea trecută am înțeles că perversiunea este o relație istorică, aflată într-un raport cu dorința de a răzbuna o umilire trecută. Perversiunea nu se naşte fără experiențe

[1] Pentru intrarea în pervers, vezi Gillian Straker, „Enter the Perverse", în Adrienne Harris, Lewis Aron Melanie Suchet (ed.), *Relational Psychoanalysis: New Voices*, Vol. 3. (301-313), London: The Analytic Press, 2007. Vezi şi Avgi Saketopoulou, „To Suffer Pleasure: The Shattering of the Ego as the Psychic Labor of Perverse Sexuality", *Studies in Gender and Sexuality*, 15(4), 254-268, 2014.

ale trecutului, care sunt lăsate neprocesate, şi nici fără dorinţă de contact intim şi apropiere. Spre deosebire de Stoller, care îşi doreşte „normalizarea" psihică, eu văd perversiunea ca fiind capabilă să ne scoată din banalul sexualităţii în capitalism. Am observat că perversiunea trebuie reprimată, ţinută la distanţă, făcută invizibilă, tocmai pentru că viaţa noastră biopolitică trebuie să fie disciplinată. Dar poate chiar din modurile în care ea este pusă la punct, îmblânzită, putem să găsim resurse pentru a o face mai incitantă. Una din resursele pentru a ieşi din banalul sexualităţii capitaliste este o relaţie greşită cu ruşinea. De multe ori, ruşinea şi trauma sunt văzute ca obstacole în relaţie cu o sexualitate sănătoasă, dar aici le voi privi ca stări productive, care duc la formarea unei sexualităţi anticapitaliste.

Să analizăm mai întâi lun film care vorbeşte pe larg despre sex şi ruşine. *Shame*-ul (2011) lui Steve McQueen este un film care este preocupat de sex, cumva ca victorienii pe care îi amintea Foucault în istoria lui a sexualităţii. Sexul în *Shame* este peste tot – în calculator, viaţă profesională, viaţă de familie, somn, mers, în metrou – dar e dezerotizat. E transformat în perversiune şi boală psihică. Sexul din film este un pretext pentru a spune o poveste despre un tânăr, Brandon (Michael Fassbinder), care lucrează în New York City, undeva în anii 2000, şi care trăieşte într-o stare continuă de excitaţie şi ruşine. S*hame* discută despre sex într-un mod în care patologizează dorinţa sexuală, atunci când ea e decuplată de ataşamentul afectiv. Brandon e învinovăţit pentru acţiunile suicidare ale surorii lui. Sexul lui Brandon e obscen şi e de toate felurile: anal, hetero, gay, fantasmatic, real, cu

prostituate, în bar, drogat, în baie, în somn, în mersul până la bucătărie. Sexul interzis aici e cel „normal”. Sexul care nu există în viața lui Brandon e legat de posibilitatea unei relații intime. Deşi *Shame* are în centrul atenției sexul, filmul este o poveste despre pericolul de a nu fi capabil de atașament erotic. Morala lui *Shame* este că perverşii au o problemă, şi anume că sunt incapabili de proprietate sexuală şi relaționare afectivă.

În lectura mea a personajului Brandom, figura lui este o tactică capitalistă de a patologiza sexul anormal. Deşi filmul este moralist şi defectuos în intențiile lui de disciplinare, ce vreau aici este să deturnez povestea ruşinii şi să o folosesc pentru a regândi ce înseamnă atracția sexuală. La fel ca Brandon, de multe ori noi nu ştim de ce simțim ruşine. Suntem uşor pierduți într-un sentiment pe care nu putem să îl capturăm, dar nici nu putem să îl alungăm cu explicații simple. Ruşinea te scoate din țâțâni şi te plasează într-un spațiu pe care îl controlezi cu greu. Deşi poate nu atingem intensitatea lui Brandon, ne simțim ca nişte fiare disperate în căutarea unui corp atrăgător. Ne e ruşine, iar dorința de a simți interdicția, de a simți cât de greu e câteodată sexul, sporeşte plăcerea atunci când apărările psihice se dizolvă. Deşi *Shame* vrea să patologizeze sentimentul de ruşine, el este foarte productiv pentru Brendon. Aparenta lui vinovăție îl duce într-un *sex binge*, care, deşi trebuie să ne convingă că e bolnav, e mai degrabă un mod de ne atrage atenția asupra a cât de vital şi riscant e personajul central. Dacă Brandon trebuie să fie parte a unei poveşti din care să înțelegem „aşa nu se face”, pe mine mă convinge mai degrabă că ruşinea din sex trebuie îmbrățişată şi simțită adânc.

E o scenă în *Shame* care ne oferă o descriere a relației pe care o au personajele cu „defectele” lor sexuale. Brandon şi Sissy, sora lui, stau pe canapea şi văd un desen animat. Ce vedem este un bărbat şi o femeie, în aparență foarte apropiați, care îşi vorbesc unul altuia. Nu ştii exact în ce relație sunt şi, de fapt, nici ei nu ştiu ce relație au. Dacă unul e foarte furios (el), celălalt încearcă să îi transmită ceva sau să facă contact emoțional (ea). Ea stă la el câteva zile. El se simte prins în cuşcă, e nervos şi încolțit. Amândoi vor ceva unul de la celălalt, dar nu ştiu foarte bine ce anume. El şi ea sunt frate şi soră, dar granițele sexuale dintre ei sunt foarte flexibile. Ea îl vede pe el masturbându-se, iar el o vede pe ea făcând sex cu şeful lui. Nu ştii bine ce se întâmplă: sunt doi oameni în derivă sau sunt frați într-o relație neconvențională? Stafia incestului face ca relația să ni se pară confuză, dar şi terifiantă. E ceva ruşinos în relație, dar nu ştim bine ce e şi, mai ales, de ce simțim ruşine când vedem scena asta.

Filmul nu oferă o explicație psihologică clară a raportului dintre frate şi soră. Nu îşi propune să îl patologizeze *direct* pe Brandon şi vrea să mențină un anumit mister al personajului. Nu avem detalii multe legate de ce îl mână în luptă pe Brandon. Ştim doar că el este un atlet al unei disperări sexuale fără limite, un înfometat al sexului. Dar dacă urmărim atenți indiciile filmului, cel ce vede filmul, antrenat în a cupla detalii psihologice disparate, poate să creioneze un portret al patologiei personajelor. Brandon şi Sissy sunt orfani şi deci în derivă. Ea pare să fi fost agresată sexual de către tată, dacă vedem încercările ei repetate de suicid ca pe o cerere de ajutor. Strigătele de ajutor ale lui Sissy, legate de

incestul din trecut, sunt exprimate prin dorința a face sex cu un bărbat mai în vârstă şi căsătorit. Bărbatul căsătorit e şeful fratelui, iar scena contactului sexual are loc în apartamentul în care ce doi frați locuiesc.

Ce înțelegem din film este că Sissy vrea să îi comunice lui Brandon o parte din istoria ei nespusă atunci când se culcă cu şeful lui Brandon. Sissy vrea să fie ajutată şi poate salvată de către Brandon. Dacă Sissy este o artistă care vrea să fie salvată de frate, pentru a elibera o memorie traumatică din trecut, Brandon este prins în ruşinea de a nu vorbi despre asta. El devine dependent de sex, ca urmare a istoriei incestuoase a familiei. Atât Brandon cât şi Sissy au o problemă în relația dintre sex şi ruşine. Brandon, ca şi Sissy, încearcă să construiască o relație. El e „impotent" cu o colegă de la birou, poate şi pentru că ferestrele apartamentului se deschid către trecut, către New Jersey, locul pe care Brandon încearcă disperat să îl uite. Din unghiul normalizator al lui Steve McQueen, istoria incestuoasă a familiei lor este bariera care face personajele să nu aibă relații sănătoase. Niciunul nu vede cât de importantă e existența unei amintiri ruşinoase pentru viața lor sexuală.

Intens psihologizant, *Shame* ne oferă portretul a doi perverşi care sunt afectați de o nevorbită drama familială. Dar tocmai pentru că sunt bântuiți de traumă, cei doi sunt interesanți şi vitali. Deşi personajul Sissy moare pe final, ea este vie, agresivă şi vrea să îl rănească pe frate, care este cumva în stare catatonică. Brandon e interesant tocmai pentru că e viu într-un New York deja gentrificat, deja populat de morți vii.

Două alte filme mi-au venit în minte când am văzut *Shame*. În *La Grande bouffe* (*Marea crăpelniță*, 1973),

Marco Ferreri face ca Brandon, personajul lui McQueen, să nu fie atât de neruşinat pe cât credem că este el în *Shame*. În filmul lui Ferreri, avem Brandoni hiperneruşinați, care, pe lângă sex, mănâncă şi beau fără încetare. În filmul lui Ferreri, aventura gastro-sexuală se petrece burghez, într-o casă somptuoasă, unde personajele vor să se sinucidă ca într-un vis consumist fără bariere. În filmul regizorului italian, crăpelnița este un exercițiu ascetico-capitalist, care trebuie jucat ca un experiment filosofic, unde trebuie demonstrată o teză inițială. Visul capitalist este un coşmar, odată ce patru oameni sunt hrăniți cu sex şi mâncare bună într-un spațiu închis, fără ieşire. Spre deosebire de *La Grande bouffe*, care este o critică a consumerismului mic burghez, în *Shame* perverşii sunt patologizați ca victime ale trecutului pe care vor să îl reprime. Brandon a ieşit din cada propriului apartament, dar este încă într-o fantezie sexuală cu scenariu fix, din care nu poate să iasă. Perversiunea înseamnă aici un soi de scenariu fără inovație. Brandon îşi vânează victimele ca un animal de pradă pentru care jocul este ocupația principală. El este capabil de orice pentru a ocupa lumea excitației sexuale. Michael Fassbender, care este un fel de Marcello Mastroianni în neocapitalism, nu are însă şarmul dezinvolt al italianului. El pare un muncitor al sexului purtat de o boală nevăzută a incapacității de a nu avea sex. El este bărbatul capitalist, al lumii birourilor luxoase, care îşi asumă identitatea masculină de muncitor corporatist. El ştie să încheie o afacere când trebuie şi navighează cu succes lumea femeilor. Dar ce nu poate să realizeze Brandon este un contact emoțional real, de lungă durată, şi aici, ne spune filmul tezist, se află boala noului capitalism.

Dacă *Shame* vrea să patologizeze legătura dintre sex şi ruşine, *Il Deserto rosso* (*Deşertul roşu*, 1964) al lui Antonioni ne ajută să gândim diferit relația între ele. Aici, Monica Vitti joacă o tânără care suferă de incapacitatea de a comunica cu ceilalți. Giuliana, ca Brandon al lui McQueen, este în derivă şi se simte izolată într-o lume a disperării existențiale. Despre Giuliana avem mai multe indicii directe, pentru că ştim că tocmai a suferit un accident de maşină. Giuliana poate are PTSD (sindrom post-traumatic) şi sexul pare să nu o ajute să obțină mai multă intimitate. Antonioni voia să ne spună ceva despre o generație ieşită din al Doilea Război Mondial, care îşi caută nevrotic un loc stabil. Lumea descrisă de regizor pare plictisită, cu o anumită disperare care vrea să ofere un sens vieții. Existențialist, sensul nu poate fi depăşit decât prin confruntarea cu nevroza generală, a lipsei de sens. Cumva, *Shame* vrea să ne spună ceva similar despre lumea de astăzi. New York City este locul perfect pentru stilul de viață al lui Brandon, pentru că este încarnarea visului de a scăpa de familie, de a pleca din mediul închis, conservator, al suburbiei. New York City este o fantezie, dar şi un coşmar uber-liberal, al plăcerii fără granițe, al posibilităților fără limite pentru explorare sexuală. Brandon şi Sissy par doua corăbii fără ancoră, care trebuie să se aibă una pe cealaltă, dar care nu ştiu cum să se atingă în mod real. Sissy vrea să îl salveze pe Brandon cu o pasiune pe care nu ştie să o orienteze către sine. Sissy este posibilitatea lui Brandon de a trăi emoțional în altă dimensiune decât cea sexuală, dar eşuează pentru că nu ştie să-şi comunice trauma.

Spre deosebire de Antonioni, Steve McQueen ne aruncă pe deplin în coşmarul unui neoliberalism pur şi dur şi nu

vrea sa ne scoată de acolo. Ce nu înțelege, poate, este că tocmai actele pe care el le vede ca patologice sunt o linie de fugă din capitalism. Giuliana, printr-un soi de *cool* al disperării existențiale, s-a transformat într-o o figură care oferă o critică şi o ieşire dintr-un coşmar mic-burghez. Brandon, prin capacitatea lui de a consuma sexul cu ferocitate, este o figură care poate să ne arate cum să ne fie ruşine. Ruşinea lui trebuie opusă lumii banale a relațiilor de birou, în care oamenii ajung la relații intime adevărate. Ce putem face în fața biopoliticii intime, a relaționalității gratificante, este să ne imaginăm Brandoni şi fericiți.

Final cu perverşi şi ruşine în lumea socialismului anilor optzeci

Putem găsi în filmul românesc resurse să ne opunem noii clase sexuale, care ne vrea în relații sănătoase şi heteronormale? De ce e ruşinea un afect care ne indică o linie de fugă din capitalismul nou?

În *Proba de microfon* (1980), filmul lui Mircea Daneliuc, identific un mod de formare a perversiunii şi o descriere a aparatului disciplinar din socialism care ne pot ajuta să părăsim locurile noastre, deja distribuite în noul capitalism. Filmul, care a intrat într-un canon național al filmelor mari, descrie cum funcționa disciplinarea şi producerea devianților în socialism. Scena inițială care deschide filmul este o descriere directă a disciplinării sociale, dar şi a modului în care rezistența la disciplină generează atracție erotică. O echipă a televiziunii condusă de Luiza (Gina Patrichi) îi filmează şi expune oprobiului

național pe cei care merg cu trenul fără bilet. Oamenii sunt filmați ca delicvenți, puși pe ecran ca antimodele. Reporterița Luiza abordează tonul justițiar, de emisiune *Reflector*, pentru a condamna faptele celor care se opun ordinii moralității socialiste. Cu un ton ușor simpatetic (prima replică din film a Luizei e „poate nu este chiar așa de rușinos", adică vă puteți uita la mine, la cameră și la națiune, nu?), reporterița își transformă treptat subiecții în delicvenți. Sub masca descrierii jurnalistice, Luiza își aduce subiecții în lumea criminalilor, a devianților, a celor care nu se conformează normelor socialiste.

Cadrele de început ne introduc în dinamica de bază a filmului. Luiza este un reprezentant al unei atitudini larg răspândite în lumea celor care au reușit în socialism. Ea citește *România literară*, e cultivată, e intelectuală și e recunoscută pentru că face emisiuni TV. Ea aplică normele de disciplină, fără să le pună sub semnul întrebării, și moralizează cu armura poziției ei sociale înalte. Dar și ea are un punct slab: slăbiciunea sexuală față de Nelu (Mircea Daneliuc însuși), operatorul ei, care o ajută să facă emisiunile după cum își dorește. Dacă Luiza locuiește singură, ceea ce e un semn de reușită socială în Bucureștiul anilor '80, operatorul TV locuiește într-un timp al copilăriei emoționale, având o cameră în locuința părinților.

Moralismul Luizei pare să fie o problemă pentru Nelu, care înregistrează pe peliculă cum Luiza își torturează subiecții. Nelu este și un participant activ la disciplinare și îi selectează pe cei care ajung în ochiul camerei. Ani (Tora Vasilescu) este adusă în fața justițiarei care o asaltează pentru că este atractivă. Ani e un pericol pentru că Nelu o

simpatizează şi pentru că citeşte cărți care o pun în relație cu interzisul în socialism.[1] Nelu înțelege ruşinea lui Ani de a fi expusă ca o delicventă şi umilită de o altă femeie. Atracția lui față de Ani se naşte din momentele inițiale ale filmării. Deşi e într-o relație cu Luiza, el devine interesat de Ani. Nelu o ajută pe Ani prin intervenții şi bani, dar e incapabil să o disciplineze. Pare că Ani face ce vrea până la urmă şi îl foloseşte pe acesta pentru a ajunge la scopurile ei. Relația lor nu e atât de diferită de atracția pe care Luiza o resimte față de Nelu. El e bărbatul care e cumva în afara unui statut social ce l-ar face onorabil şi decent. Nelu are o doză de „răutate", prin statutul lui de bărbat-copil. Se îmbracă ca un delincvent şi se opune unei înregimentări simple în socialism. Nelu umblă cu cămaşa desfăcută, are părul lung, şi ascultă Leonard Cohen. El vrea să rămână în intervalul în care are statut „ca om de la televiziune", dar în acelaşi timp poate să se opună unor norme sociale cu care nu e de acord. În termeni de statut social, Ani este cu un pas în urma bărbatului. Ea e acum şomeră şi pare să nu aibă un capital social care ar face-o respectabilă. Dar Ani are ceva în plus. Ea îşi foloseşte delincvența socială cu plăcere şi agresează normele socialiste pentru că se simte bine în afara normalizării printr-un loc de muncă, o căsătorie şi o relație monogamă cu un bărbat.

Să urmărim dinamica relației dintre Nelu şi Ani. La început, Nelu o filmează în gară, apoi ea îl sună şi îl roagă să intervină să nu apară la televizor. Dar rugămintea ei e

[1] Ani citeşte dicționare italieneşti care o pun într-o eventuală relație erotică cu străinii capitalişti, adică turiştii italieni.

cumva ambivalentă. Ani îi spune că nu mai are un loc de muncă şi că oricum intenția de a-i corecta moravurile nu se poate realiza. Ani este în afara societății. E o impostoare care are diferite replici care o ajută să navigheze lumea socialistă a corectitudinii (de pildă, ea nu e studentă, dar poate să-şi justifice ilegalitățile prin apropierea unui statut social înalt).

Ani şi Nelu se apropie unul de celălalt tocmai atunci când trăiesc în afara normelor de comportament respectabil. Ani are o atitudine insultătoare la adresa puterii, pentru că nu vrea să joace după regulile impuse de sistem. De pildă, se amuză copios când Luiza încearcă să organizeze un flagrant, care doreşte să o expună ca pe o impostoare. Îi insultă public ca „tâmpiți" pe cei de la televiziune, un organ al puterii care trebuie să îşi disciplineze ideologic subiecții. Când Nelu o acuză pe Ani de prostituție, Ani îl insultă, îl numeşte „amărăştean" şi îl face să culeagă banii împrumutați de pe covor. Tânăra impostoare e cea care îl corupe pe Nelu. Când Nelu distruge caseta cu Ani, el se apropie de lumea delincvenților, a celor care trăiesc în afara legii în socialism.

Ani nu este numai o delincventă care este naivă în raport cu lumea normelor corecte. Ea înțelege bine cum funcționează sistemul şi vrea să îl folosească în avantajul ei. De pildă, ea ştie că „naşul" de pe tren trebuie să aibă şi el ciubucul lui. Cumva oglindind relația pe care Ani o are cu sistemul, Nelu îşi pune în pericol serviciul şi poziția de putere şi vrea să o protejeze. Ca urmare a riscului pe care Nelu şi-l asumă, cei doi se simt atraşi unul de celălalt. Actul sexual dintre cei doi protagonişti urmează un act comun de „persiflare" a puterii şi îi apropie afectiv. Ani

este capabilă să îi povestească ce se întâmplă în viața ei. Îi spune, de pildă, că principala ei problemă este fratele alcoolic, care trebuie protejat și ajutat în permanență.

Rezistența lor colectivă împotriva sistemului nu durează mult. Alianța dintre cei doi se fisurează. Nelu trebuie să plece în armată, Ani găsește soluția simplă a unui fost iubit, iar relația dintre cei doi se destrămă. Mai mult, când Ani încearcă să îi arate cum poate fenta regulile sistemului mergând fără bilet pe tren, Nelu nu i se poate alătura. Fiecare dorește să îl ajute pe celălalt să facă parte din lumea lui. Nelu nu poate să o angajeze la stat pe Ani și nu poate să fenteze sistemul, după cum Ani vrea să îl convingă. Amândoi sunt în impas. Sfârșitul filmului e trist, iar scena finală arată întâlnirea a doi oameni corectați. Nelu e în uniforma armatei, cu părul scurt și doritor să se căsătorească. Ani are acum loc de muncă și e căsătorită cu bărbatul care voia să o ia de nevastă. Scena nu e neapărat tristă pentru că semnalează moartea unei relații, ci mai ales dificilă pentru că ne arată cum a murit o alianță care îi ținea pe cei doi protagoniști în viață. Înregimentați de sistem, cei doi nu se mai pot recunoaşte. Ei nu mai simt împreună ruşinea care îi făcea vii în lumea moartă a disciplinării sociale.

Proba de microfon se deschide cu o scenă în care un microfon e folosit pentru a stabiliza anumite norme de comportament. Ruşinea de a merge fără bilet este cea care trebuie să îi corecteze pe delincvenți. Ce face scena, în schimb, este că produce o relație delincventă între Ani și Nelu. Ei se simt atraşi sexual unul de celălalt odată ce creează o alianță care încălcă normele sociale. Atracția sexuală nu este un inamic al ruşinii, ci dimpotrivă, se

hrăneşte din ea. Atracţia dintre Nelu şi Ani durează atât timp cât ei pot fi ilegali în alianţă. Luiza, ca femeie deja portavoce a moralismului sistemului, pierde din poziţia ei de înregimentată. Atracţia sexuală derivă din faptul că cei doi sunt „în gura satului", adică sunt priviţi ca având o relaţie pe care nu trebuie să o aibă. Ei sunt perverşi numai atunci când sunt „în gura satului", şi nu când în anumite fantezii ale eliberării sociale, trăiesc într-o societate egală şi corectă. Ca personajele din poezia lui Octavian Perpelea, cei doi pot fi fericiţi numai atunci când se află în gura lumii. Fără dezaprobarea care incită atracţia sexuală, relaţiile mor. Dar ele mor de asemenea pentru că nu se pot stabiliza în forma unor alianţe contra-normative, care să le facă vii şi riscante. Ani şi Nelu se despart emoţional şi se înregimentează pentru că nu pot să facă grevă împreună. Ei nu pot să părăsească locurile de muncă deja alocate lor şi să imagineze forme colective de opoziţie.

Imaginea care deschide filmul este un cadru-visare care întrerupe un sistem al docilităţii sociale. Munca ruşinii de la începutul filmului este una care este opusă căsătoriei şi relaţiilor decente. Camera lui Daneliuc ne arată nu numai că „reprezintă" devianţi, dar şi că îi creează pe ei, perverşii, cei care sunt poziţionaţi în afara sistemului. Nelu şi Ani creează o relaţie pe baza faptului că îşi dezvoltă reciproc alienarea împotriva moralităţii legii. După cum ne-a arătat Foucault, sistemele disciplinare sunt cele care creează sexualităţile multiple, anti-heterosexuale şi produc intensităţi şi atracţie erotică. Ani, ca sodomiţii sau Don Juan-ul lui Foucault, devine deviantă prin expunerea ei publică. Însă devianţa produce atracţie sexuală. Cele două personaje s-au trezit într-o relaţie, dar ei nu au muncit

îndeajuns pentru a întrerupe moralitatea legii. Dacă relația dintre Brandon şi Sissy în *Shame*, ni se spune, moare pentru că cei doi nu-şi comunică trauma, personajele lui Daneliuc din *Proba de Microfon* nu au depăşit un impas al moralității. În fond, el o suspectează pe ea că e o „curvă", adică îl înşală, iar ea îl crede pe el „amărăştean", adică îndeajuns de sărac, cât să nu fie în stare să o ajute. Devianții sunt la rândul lor moralişti, iar „gura satului", deşi îi face să fie atraşi unul de altul, le produce şi simțul moral care îi va înregimenta. Ca o alegorie a sfârşitului socialismului târziu, un regim politic care s-a format istoric in ilegalitate moare acum în politica respectabilității şi decenței.

Termeni-cheie de teoria filmului

Afect: Sentiment pasional şi intens în relație cu o persoană sau un obiect. Spre deosebire de reacțiile raționalizate, afectele sunt viscerale, surprinzătoare şi greu de înțeles.

Biopolitică: Mecanism disciplinar prin care sunt creați subiecții capitalismului global de astăzi. El definește ce este considerat viață. De pildă, biopolitica actuală produce familii heterosexuale care sunt ierarhizate în termeni de clasă şi rasă. Familia albă care are contracte de muncă de lungă durată şi acumulează proprietate privată este plasată la vârful ierarhiei sociale.

Capital: Structură economică şi politică globală care funcționează pe baza deposedării forței de muncă a celor aflați la baza ierarhiei sociale.

Disociat: Termen care identifică un proces prin care anumite conținuturi mentale sunt ținute inconştiente. Spre deosebire de inconştientul tradițional, disociatul nu este un inconştient care a fost reprimat. Disociatul este un inconştient care încă nu a devenit conştient, pentru că nu a fost depusă munca de producere a conținutului conştient.

Estetica gunoiului: Estetică materialistă care apelează la materiale cinematografice considerare gunoi artistic.

Ea se bazează pe teoria lui Walter Benjamin pentru care *debris*-urile sunt obiecte privilegiate pentru a înțelege cum funcționează capitalismul.

Film-visare: Film care întrerupe procesul de producție a capitalului. El funcționează ca modalitate de a face vizibilă o istorie ignorată a socialismului românesc.

Genealogie: metodă prin care se face o investigație istorică cu scopul de a schimba idei comune despre prezent. Spre deosebire de investigația istorică tradițională, genealogia refuză cauzalitatea, teleologia şi liniaritatea abordărilor ştiințifice contemporane. Ca metodă, ea se bazează pe teoriile lui Michel Foucault despre sexualitate şi biopolitică.

Gentrificare: Proces de urbanizare prin care populația săracă, ne-albă şi cu practici sexuale ne-normative este împinsă în afara zonelor bogate.

Intrarea în pervers: Tactică anticapitalistă pentru a întrerupe biopolitica sexualității contemporane. Cu ajutorul ei, sexul considerat normal şi sănătos este identificat ca un mecanism de disciplinare. Prin contrast, intrarea în pervers ne arată că practici sexuale şi afective considerate aberante şi murdare se opun sexului-marfă din noul capitalism.

Istoria socială: Tactică anticapitalistă care ne arată cum ideile şi corpurile produse cinematografic au un aparat de producție, cu istoria şi materialitatea lui.

Mesaje enigmatice: Atitudini şi dorințe inconştiente care formează istoric sexualitatea indivizilor. Conceptual, termenul provine din teoria lui Jean Laplanche, pentru care sexualitatea este un proces de descifrare şi procesare a mesajelor parentale.

Noul Val Românesc: Cinematograf produs în România după anul 2000, care are în comun o estetică a realismului macabru. Voi încadra în acest gen filme cum sunt *Marfa şi banii* (Puiu, 2001), *Moartea domnului Lăzărescu* (Puiu, 2005), *Patru luni, trei săptămâni şi două zile* (Mungiu, 2007), *California Dreamin'* (Nemescu, 2007), *Poliţist, adjectiv* (Porumboiu, 2007), *Boogie* (Munteanu, 2008), *Poziția copilului* (Netzer, 2013), *Marți, după Crăciun* (Munteanu, 2010), *Felicia, înainte de toate* (Rădulescu şi Von Graff, 2009), *Aferim* (Jude, 2015), *Rocker* (Crişan, 2013), *Sieranevada* (Puiu, 2016) şi *Bacalaureat* (Mungiu, 2016).

Poliția: Termen pe care îl preiau de la Jacques Rancière pentru a defini politica în democrația liberală. Poliția nu este numai instituția represivă cu acelaşi nume, cât şi un sistem ierarhic care produce inegalități sociale şi economice.

Socialism: Sistem ideologic care s-a bazat pe forme de muncă şi relații sociale care doreau să funcționeze în afara valorii de schimb a capitalismului occidental. În România, socialismul timpuriu a funcționat între 1948 şi 1965 şi a fost integrat în socialismul spațiului sovietic. Prin socialism târziu, mă refer în special la ideologia şi relațiile de producție ale anilor 1980, care au fost asimilate sistemului capitalist global.

Realism macabru: Tip de realism produs de Noul Val în cinematografia românească. Realismul macabru se bazează pe o estetică care apelează la evenimente violente de tipul moartea unui personaj, pentru a intensifica senzația de real.

Traumă: Relație psihologică cu evenimente din trecut care este văzută ca blocând dezvoltarea normală a unui individ. Aici, folosesc termenul de traumă pentru a teoretiza o relație cu trecutul socialist care ajută la subminarea circulației capitalului în România. Trauma nu este aici numai un obstacol, cât şi un prilej pentru a imagina sexualitatea anticapitalistă.

Valoarea-marfă şi munca-vie: Valoarea-marfă este parte a circulației capitalului în condiții de schimb globale, care funcționează prin exploatarea celor care muncesc. Valoarea-marfă este considerată ca fiind vie în circulația capitalului. Dar, de pe poziții marxiste, voi arăta că valoarea-marfa este moartă pentru că extrage viață din muncă. Munca-vie este sursa de valoare şi viață în capitalism. În relația cu cinematograful românesc, valoarea-marfă a capitalului (adică ce voi numi Noul Val Românesc) este de fapt moartă. Dimpotrivă, filmul care e considerat mort (de pildă, filmele ignorate ale socialismului târziu) are o viață care ne arată cum putem re-imagina o nouă sexualitate anticapitalistă.

Redactor: Vasile Mihalache
Tehnoredactor: Luminița LOGIN
Coperta: Nicolae LOGIN
Bun de tipar: mai 2017. Apărut: 2017
Editura Tracus Arte, str. Sava Henția nr. 2, sector 1, București.
E-mail: office@edituratracusarte.ro, vanzari@edituratracusarte.ro
Tel/fax: 021.223.41.11.
Tiparul executat de S.C. WorldMediagraph București
Contravaloarea timbrului literar se depune în contul
Uniunii Scriitorilor din România